

43813

KÜRDİLİHİCAZKÂR MAKAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

43813

Kutsal İŞAL

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 16. Ocak. 1995

Tezin Savunulduğu Tarih : 30. Ocak. 1995

Tez Danışmanı : Doç. Fikret KUTLUĞ

Diğer Jüri Üyeleri: Prof. Dr. Selahattin İÇLİ

Yrd. Doç. Burhan TARLABAŞI

OCAK-1995

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

ÖNSÖZ

Çalışmalarım sırasında bana değerli katkıları ile bu araştırmanın gerçekleşmesini sağlayan tez danışmanım, Sayın Doç. Fikret Kutluğ'a teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca, eğitim yaşantım boyunca bana destek olan aileme, tezin içeriğinde değerli bilgilerinden yararlandığım ve röportajlarıma emeği geçen Prof.Dr. Alâeddin Yavaşca'ya, Yrd.Doç. Süleyman Erguner'e, Cüneyt Orhon'a, Nevzat Sümer'e, Yavuz Özüstün'e, Necdet Varol'a, düzenlemesinde yardımlarını esirgemeyen Y. Mimar Yeşim Gerez'e, B. Murat Göktürk'e teşekkür ederim.

Ocak,1995

Kutsal İŞAL

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	V
SUMMARY.....	VI
BÖLÜM 1. GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 2. KÜRDİLİHİCAZKÂR MAKAMININ TARİHÇESİ.....	6
2.1. Türk Mûsikîsi'ndeki Nazari Sistemlere Göre Kürdîlihiczakâr Makamının Kuruluşu ve İzahı.....	10
2.1.1. Sistemci Okul'da Kürdîlihiczakâr Makamının Nazari Hüviyyeti.....	11
2.1.2. Rauf Yekta Bey Sistemi'nde Kürdîlihiczakâr Makamının Nazari Hüviyyeti.....	18
2.1.3. H.Saadettin Arel-Dr.Subhi Ezgi Sistemi'nde Kürdîlihiczakâr Makamının Nazari Hüviyyeti.....	20
BÖLÜM 3. KÜRDİLİHİCAZKÂR MAKAMININ TÜRK MÛSİKÎSİ MAKAM TASNİFİNDEKİ YERİ.....	22
BÖLÜM 4. ÖĞRETİM ELEMANLARININ KÜRDİLİHİCAZKÂR MAKAMI HAKKINDA GÖRÜŞ VE DÜŞÜNCELERİ.....	33
4.1. Öğretim Elemanlarına Kürdîlihiczakâr Makamı ile İlgili Yöneltilen Sorular.....	33
4.2. Öğretim Elemanlarının Kürdîlihiczakâr Makamı ile İlgili Sorulara Verdikleri Cevaplar.....	34

SONUÇLAR VE ÖNERİLER.....	61
KAYNAKLAR.....	66
EKLER.....	68
ÖZGEÇMİŞ.....	70



ÖZET:

Dört bölümden oluşan bu araştırma, Hacı Ârif Bey'in terkîb ettiği, O'nun devrinden bugüne kadar şarkı formunda en çok kullanılan makamların başında gelen Kürdîlihiczâkâr makamının nazari hüviyyetini ve analizini Türk Mûsikîsi'nde temel oluşturan nazari sistemler içinde ele almayı amaçlamaktadır.

Giriş bölümünde, Hacı Ârif Bey'in hayatı, eserleri ve sanatkâr kişiliği ile Kürdîlihiczâkâr makamını terkîb edişi ele alınmıştır.

İkinci bölümde, makamın tarihi gelişimi ve bu gelişim içerisinde Türk Mûsikîsi'nde temel oluşturan nazari sistemlerde Kürdîlihiczâkâr makamının nazari hüviyyeti incelenmiştir.

Üçüncü bölümde, Kürdîlihiczâkâr makamının Türk Mûsikîsi makam tasnifindeki yeri, Türk Mûsikîsi tarihinin seyri içinde şeddin gelişme ve değişimleri ve nazari sistemlerin şed hakkındaki görüşlerinin incelenmesi amaçlanmaktadır.

Dördüncü bölümde ise, Kürdîlihiczâkâr makamının nazari hüviyyetini açıklayıcı sorular, öğretim elemanlarına yöneltilerek, öğretim elemanlarının bu konudaki görüş ve düşünceleri alınmıştır. Sonuçlar da son bölümde sunulmuştur.

MAKAM KÜRDİLİHİCAZKÂR

SUMMARY

Makam Kürdîlihiczâkâr had been exposed by Hacı Ârif Bey in the years followed by 1855, who has been one of the most greatest and famous composer of Turkish Music. Since then it has been the most used makam in the form of song type that belongs to Turkish Music, and there have been lots of composers who had been influenced by the romantic attitude of Turkish Music that has begun with Hacı Ârif, until today.

Hacı Ârif Bey was born at 1831 in Eyüp Sultan - Istanbul. After having been distinguished of his music capacity, between the years of primary school, he had been registered to Muzîkay-ı Hümâyûn by his teacher, to learn Turkish Music. Then, here he had gained the appreciations of Sultan Mecid and he had been appointed to Harem-i Hümâyûn, as a music teacher of having been given the "Kurena". Also he had worked in various duties at the palace, as an employee. He had died at 1885 and burried in grave place of Dergâh Yahya Efendi in Beşiktaş.

The high music capacity and the intelligency of art had caused him to be a very breedive composer. Nevertheless, among in his compositions, there is a deep difference between the those that have been composed in Makam Kürdîlihiczâkâr and the others; they are wonderfull

and original. In truth, the noble, the lively and sometimes the sensitive character of Makam Kürdîlihiczâkâr has reached to its known pretty after gliding through of his art personality. Even if it hasn't been one hundred fifty years, there are lots of songs which have been composed by the other great famous composers, to its lowers. All of them are so much liked and accepted.

The signing of makams in Turkish Music, as in a general typing, rests to very old times. Because of being a makam that has exposed in 19th century, Makam Kürdîlihiczâkâr has been seen in a type that had continued at School of System between the 13th and 19th centuries. Also both in the two systems that were built in the beginning of 20th century by Rauf Yekta Bey and H. Saadettin Arel - Dr. Suphi Ezgi, Makam Kürdîlihiczâkâr has been dealt about its own theoretical character, too. Except these two systems, here is felt no need to describe the other ideas that can't form a system which is competent for a dealing. So it is more conformable to analyse Makam Kürdîlihiczâkâr's theoretical character with these three, School of System, Rauf Yekta Bey and Saadettin Arel - Dr. Suphi Ezgi theoretical systems.

The Makam Kürdîlihiczâkâr had been included by Hacı Ârif Bey from Makam Hicazkâr and at first it had been a composed makam called as Hicazkâr-ı Kürdi. This makam had been used in the different forms by Hacı Ârif Bey. This difference had been formed in the beginning of

the high-pitched part of the makam not in the decission part.

Hacı Ârif Bey had used three kinds of enterance to the songs, except his rich samples inside of the makam.

1. In -Neva-, with -Hicaz-
2. In -Neva-, with -Uşşak-
1. In -Neva-, with -Bayati- (with Arazbar)

So it's more conformable to analyse his three songs under the headlines of makam, method (usûl) and weighing (vezin).

In Rauf Yekta Bey's book named Turkish Music, translated from French, the explaining of makams aren't in the form of theoretical mean. He has explained the makam with the samples of line (dizi) and melody (seyir) under the name of Makam Hicazkâr-ı Kürdi. However his naming the makam same with Hacı Ârif Bey gets us that he had manipulated the makam in the same manner it's estimated that he had manipulated the makam in the manner of being transposed (şed), in the melody (seyir) sample of his book, on the Rast note (perde) of Makam Kürdi.

According to H. Saadettin Arel - Dr. Suphi Ezgi theoretical system, Makam Kürdîlihicazkâr is the transposition (şed) on the Rast note (perde) of makam Kürdi, too. Before telling the importance of Makam

Kürdîlihiczâkâr in the makam clasification of Turkish Music, it's better to look at the changes and the developments of transposition (şed) through the movements of the history in Turkish Music and to analyse the theoretical systemses' ideas about transpositions (şed), according to their own foundations and times.

In the first times of School of System, the composers had used the transposition (şed) in different ways. The word of transpositioned (şed) makam has been faced in the beginning of the 20th century.

The means, that have been used at the first relations of School of System, of transposition (şed) and -tabakat- have changed their places with relative to time and şed has been used instead of tabakat.

In the School of System which had been dominate over Turkish Music and again in the explanation of musicologies who had had studies according to School of System's theory, there is no knowledge that Makam Kürdîlihiczâkâr is a transposition (şed) on the Rast note (perde) of Makam Kürdi.

In the system that has been built by Safiyuddin Umrevi, and named as School of System, the word of transposed (şed) makam has no reply. Also Hacı Ârif Bey who had exposed Makam Kürdîlihiczâkâr, himself was agree with School of System, too. According to this, it's

gotten that he couldn't expose a makam resting on an undefined concept.

Here has been taken some thoughts and opinions of expert on Turkish Music about Makam Kürdi in the aim of searching the reflection of the theoretical character of Makam Kürdîlihiczâkâr, today.

These are the questions asked to experts on Turkish Music;

1. Will you please, explain Makam Kürdîlihiczâkâr?
2. What are the peculiarities of Makam Kürdîlihiczâkâr?
3. What do you think about the concept of transposition (şed)?
4. According to you, are they different concepts, makam transposition (şed) and transposition (şed) of makam? If it's so, will you please explain the differences between them?

The names of experts on Turkish Music to whom had been asked questions about the theoretical character of Makam Kürdîlihiczâkâr are given in the above.

Prof. Dr. Alâeddin YAVAŞÇA
Doç. Fikret KUTLUĞ
Yrd. Doç. Süleyman ERGÜNER
Cüneyd ORHON
Nevzat SÜMER
Yavuz ÖZÜSTÜN
Necdet VAROL

The results that have been gotten from this thesis and the reports have been presented in the last part.



BÖLÜM 1. GİRİŞ

Türk Mûsıkîsi'nin en büyük şarkı bestekârlarından biri olan Hacı Ârif Bey, 1831 yılının ikinci yarısında, İstanbul'un Eyüb Sultan semtinde doğdu. Babası Eyüb Şeria Mahkemesi katiplerinden Bekir Efendi'dir.

Daha ilkokul çağlarında sesinin güzelliği ve bir defa dinlediği ilahiyi hemen ezberlemesi ile çevresinin dikkatini çeken genç Ârif, o zamanlar henüz dedelik payesini almamış olan Mehmed Zekâi Efendi'den mûsıkî dersleri almaya başlamıştı. Eyyûbi Mehmed Bey, o yıllarda Ârif Bey'in okuduğu okulda ilahî hocasıydı. Aynı zamanda da Muzîkay-ı Hümâyûn'da mûsıkî dersleri veriyordu. Mehmed Bey'in öğrencisi olan Mehmed Zekâi Efendi (Dede) aracılığı ile Ârif Bey'i de öğrenciliğe kabul etti. Hammâmizâde İsmail Dede'nin bu seçkin öğrencisinden, dînî mûsıkî eserlerinden başka otuz kadar fasıl geçti.⁽¹⁾ Kendisi 12 yaşında olduğu sıralarda Mehmed Bey, Ârif'i, hocası Dede Efendi'ye götürerek, elini öptürdü. Dede, küçük Ârif'i dinlemiş, beğenmiş, geleceğin büyük bir mûsıkî ustası olacağını işaret etmişti. Hacı Ârif Bey, Dede'nin ölümüne kadar, zaman zaman bu derslere devam etti.

Mehmet Bey, talebesi Hacı Ârif'i Muzîkay-ı Hümâyûn'un doğrudan Türk Mûsıkîsi kısmına da yazdırdı. Bu suretle Saray'a adımını atmış oldu. Zira Muzîkay-ı Hümâyûn,

¹ ÖZALP, M. Nazmi, "Türk Mûsıkîsi Tarihi", Cilt I, Sf; 246

doğrudan padişaha bağlıydı. Hatta Muzîkay-ı Hümâyûn, sarayın bir dairesinde yer alıyordu. Muzîkay-ı Hümâyûn'a alındıktan sonra Büyük Dede'nin değerli talebelerinden olan Hâşim Bey'in talebesi oldu. Hâşim Bey'in gözetimi altında, klasik mûsıkî repertuarının bine yakın seçkin eserini öğrendi. Bu sıralarda hocasının yardımı ile "Bab'ı Seraskeriye"'de memuriyet hayatına atıldı. Muzîkay-ı Hümâyûn'da bulunduğu ilk yıllarda terbiyesi, yeteneği, nezaketi ile saray çevresi tarafından kısa bir süre içinde tanındı; Sultan Mecid'in teveccühünü kazandı; "Kurena"-lık verilerek, "Harem-i Hümâyûn"'da mûsıkî öğretmenliğine tayin edildi.⁽²⁾

Hacı Ârif Bey, bir mûsıkî aleti çalmasını ve nota öğrenmedi. Hacı Ârif Bey, Türk Mûsıkîsi'nin sayılı hanen-
delerinden, yani ses sanatkârlarından biriydi. Bu durum daha çocukluğunda, çağının mûsıkî ustalarının ileride büyük bir hanende olacağını tahmin etmelerinden anlaşılmış, on iki - on üç yaşlarında bile sesinin güzelliği ile dinleyenleri hayran bırakmıştı. Okuyuş uslûbunun güzelliğini Hâşim Bey'den aldığı ileri sürülür. Eski hanendeler gibi elini kulağına atmadığını, yüzünde hiçbir zorlama belirtisi bulunmadığını ve ifade değişikliği olmadığını, en dik perdelerde bile çok rahat dolaştığını, kendini dinleyenler de nakletmiştir.⁽³⁾ Hocaları Mehmed Bey, Hâşim Bey, Zekâi Dede kadar mûsıkî bilgisi bulunmasa da, bestekârlıkta büyük dehası vardı.

² ÖZTUNA, Yılmaz, "Büyük Türk Mûsıkîsi Ansiklopedisi", Cilt I, Sf;96

³ ÖZALP, M. Nazmi, "Türk Mûsıkîsi Tarihi", Cilt I, Sf;248

Ârif Bey'le başlayan Türk Mûsikîsi ekolüne Roman-
tik Türk Mûsikîsi denilir.⁽⁴⁾ Nitekim Hacı Ârif Bey, eski
eserleri ve eski gelenekleri bütün inceliği ile kavramış
olmasına rağmen, bu yolda eser vermemiş sayılır. Elde
mevcut tek büyük form eseri, daha çok şarkıya benzemekte-
dir. Bu terenümlü, ağdalı ve mistik nitelikli eserlerin
yerine, kendisinin "Nevzemin" dediği zengin ve kıvrak mo-
tifli şarkılara meyletmiştir.⁽⁵⁾ Açmış olduğu şarkı akı-
mından, kendinden sonra gelen bestekârlar içinde etkilene-
meyeni yok gibidir. Hacı Ârif Bey'in bu kadar velûd olma-
sında çok erken yaşlarda bestekârlığa başlamasının, çal-
kantılı ve ızdıraplı bir hayat sürmesinin büyük rolü ol-
muştur. Kendi uslûp ve kabiliyetinin damgasını her esere
vurmuş, "Bu, Hacı Ârif Bey'in eseridir" dedirtmiştir. Ar-
kası kesilmeyen mutsuzluklar, saraydan ayrılmalar ve geri
dönmeler, mûsikî anlayışının değişmesi ve buna benzer o-
laylar, bu büyük sanatkârı, mutsuz ve huzursuz yapmıştır.
Bu nedenle bütün teselliye sanatına dönmekte ve beste
yapmakta aramıştı. Günde yedi - sekiz şarkı bestelediği,
bunların hepsini geçmeye fırsat bulamadığı, bu gür nağme
kaynağına söz bulmakta güçlük çektiği, çeşitli kaynaklar-
dan anlaşılmaktadır.⁽⁶⁾

Hacı Ârif Bey'in bestelediği şarkıların sayısının
bine yaklaştığı söylenmektedir. Bunlardan ancak üç yüz
seksen beşi günümüze gelebilmiş, diğerleri çeşitli ihmal-
ler ve notaya önem vermeme gibi nedenlerle, bunları sak-
layan hafızalarla birlikte yok olup gitmiştir. Bu sayı
bile başka bestekârlara göre, yine de kolay kolay

⁴ ÖZTUNA, Yılmaz, "Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi", Cilt I, Sf;98

⁵ ÖZALP, M. Nazmi, "Türk Mûsikîsi Tarihi", Cilt I, Sf;249

⁶ ÖZALP, M. Nazmi, "Türk Mûsikîsi Tarihi", Cilt I, Sf;253

ulaşılabilecek bir rakam değildir. Eserlerinin dokuz kadarının biri büyük formda din dışı, sekiz tanesi ise dînî mûsıkî eserleri, üç yüz yetmiş dördü ise, şarkı formundadır.⁽⁷⁾

Ârif Bey, 1855 yılına doğru Kürdîlihiczâzâr makamını, 1860 yılına doğru da Müsemmen adını verdiği, sekiz zamanlı ve üç darblı usûlü bulmuştur.

Hacı Ârif Bey, "**Mecmu'a-i Â'rifî**" adlı bir güfte dergisi yayınlamıştır. Eserde, elliden fazla makamdan binden fazla eserin güfteleri ve bu arada kendi eserleri de yer almaktadır. 17 Mart 1873'de İstanbul'da basımı tamamlanan "**Mecmu'a-i Â'rifî**" Dergisi, yaklaşık altı yüz sahife kadardır.

Ârif Bey, bütün bu mûsıkî çalışmalarının yanı sıra sarayda da çeşitli görevler alarak, memuriyet hayatını sürdürmüştür. Diğer yandan da Muzîkay-ı Hümâyûn'da mûsıkî hocalığına da devam etmiştir.

Otuz yılı aşkın süre, kısa fasılalarla ayrılmış bile olsa, Osmanlı Sarayı'nda önce öğrenci, sonra hanende, daha sonra öğretmen olarak çalışan, binlerce değerli eseri hafızasında saklayan bir kişi olarak, hayli öğrenci yetiştirmiştir. Hacı Ârif Bey'in en seçkin talebesi, onun sanatının asıl vârisi, sanat anlayışının en kudretli temsilcisi Şevkî Bey'dir. Ayrıca Ârif Bey'in öğrencileri arasında Kanunî Mehmed Bey, Servet Efendi, Santurî Edhem

⁷ ÖZTUNA, Yılmaz, " Büyük Türk Mûsıkîsi Ansiklopedisi", Cilt I, Sf;99

Efendi, Zatî Arca, Âsım Bey, Levon Hancıyan, Bimen Şen ve Lem'i Atlı'yı sayabiliriz.⁽⁸⁾

Ârif Bey, ölümünden bir yıl önce kalbinden rahatsızlandı. Bir gün Muzîkay-ı Hümâyun'daki odasında "gurûb etdî güneş, dünyâ karardı" isimli Kürdîlihiczâkâr makamındaki şarkısını besteleyip, bitirdikten sonra fenalaşmış ve 28 Haziran 1885'de son nefesini vermiştir. Ertesi gün, padişahın emri ile hanedan mensuplarının gömüldüğü Beşiktaş'daki Yahya Efendi Dergâhı'nın hazîresinde toprağa verildi.

Hacı Ârif Bey'in terkîb ettiği Kürdîlihiczâkâr makamı, onun devrinden bugüne kadar şarkı formunda en çok kullanılan makamların başında gelmiş, en çok sevilen ve eser verilen Türk Mûsikîsi makamlarından biri olmuştur.

⁸ ÖZTUNA, Yılmaz, "Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi", Cilt I, sf;100

BÖLÜM 2. KÜRDİLİHİCAZKÂR MAKAMININ TARİHÇESİ

En büyük Türk şarkı bestekârlarından biri olan Hacı Ârif Bey'in takriben 1855 yılına doğru terkîb ettiği Kürdîlihiczakâr makamı, 1855'den itibaren Türk Mûsıkî-si'nin hemen hemen en çok kullanılan makamlarının başında gelmesine rağmen, aslında yeni bir makamdır.

Nitekim Hacı Ârif Bey'in çıkardığı "**Mecmu'a-i Ârifî**" isimli güfte dergisinde, ne Kürdîlihiczakâr makamına, ne de Kürdîlihiczakâr makamında yapılmış bir eserin güftesine rastlanmamaktadır.

Hacı Ârif Bey'in uzun yıllar hocalığını yapmış olan Hâşim Bey'in kendi adıyla yayımladığı **Hâşim Bey Mecmuası**'nda da hemen hemen bütün makamlardan bahsedilmişken, Kürdîlihiczakâr makamının nazari anlatımına ve hatta adına bile rastlanmamaktadır.⁽⁹⁾

Ancak Hacı Ârif Bey'in şarkıları arasında Kürdîlihiczakâr makamından olanların bir ayrıcalığı vardır. Bu makamı, takriben yirmi bir - yirmi iki yaşlarında iken terkîb etmiş olmasına rağmen, en güzel örneklerini vermiştir. Bu makamdan yapmış olduğu besteler, harikulâde güzel ve orijinaldir. Hakikaten Kürdîlihiczakâr makamının asil, şuh, bazen hüznü karakteri, O'nun sanatkâr

ruhundan süzüldükten sonra o güzelliğe kavuşmuştur. Makamı, aşık olduğu ilk yıllarda terkîb ettiği söylenir. Nitekim daha Çeşm-i Dil- ber'le evlenmeden önce bestelediği "Geçdi zahm-ı tîr-i hicrin tâ dil-i nâ-şâdîma" güfteli şarkısı, ilk eserlerindendir.⁽¹⁰⁾

Araştırmalar sonunda elde edilen en eski kaynaklardan biri, Tanburî Cemil Bey'in "**Rehber-i Mûsıkî**" eseridir. Tanburî Cemil Bey, "**Rehber-i Mûsıkî**"'de Kürdîlihî- cazkâr makamını şöyle tanımlamaktadır; "Kürdîlihîcazkâr makamı Rast perdesinde karar eder. İkinci derecede la bemol, üçüncü derecede si bemol, altıncı derecede dahi, mi bemol nim sadalarını kapsamış olmakla anahtarına, (donanım) la bemol, si bemol, mi bemol arıza işaretleri konulur. La bemol arıza işaretinin donanımına işaret edilmeden de melodi içinde gösterilmesi uygun olur. Evç ve Irak perdeleri yerine, Acem ve Acemaşiran ile Segâh ve Tiz Segâh perdelerinin yerine de Kürdi ve Sünbüle perdeleri konulması ile Hicazkâr makamının miyan ve kararı, Kürdîlihîcazkâr olarak da uygulanabilir. Ancak Kürdîlihîcazkâr makamının Neva üzerindeki kararında, Hisar yani mi bemol yerine, Hisarek yani bir komalık mi bemol perdesinin kullanılması icab eder. Hisarek koması Hisar ile Hüseyni arasında ve Hisar'a daha yakın bir perde olarak kullanılmalıdır."⁽¹¹⁾

Hasan Tahsin'in "**Gülzâr-ı Mûsıkî**" adlı eserinde ise makam, Hicazkâr-ı Kürdi adı altında şöyle anlatılmaktadır; "Evvela Hüseyni, Acem, Gerdaniye, Muhayyer, Tiz Kürdi göstererek, yine Muhayyer, Gerdaniye, Acem, Hisar,

¹⁰ ÖZALP, M. Nazmi, "Türk Mûsıkîsi Tarihi", Cilt I, Sf;250

¹¹ Tanburî Cemil Bey, "Rehber-i Mûsıkî", Sf;40

Neva'da kalıb, Badehû, Gerdaniye, Acem, Hisar, Neva, Çargâh, Kürdi, Zirgüle, Rast, Pest Acem, Rast yine Zirgüle gösterib, Rast'ta karar eder. Bu makam Alafranga'da gayr-ı müsta'meldir."⁽¹²⁾

Muallim İsmail Hakkı Bey, 1926 senesinde **"Tekamül Dersleri"** adı altında ve **"Mahzen-i Esrar-ı Mûsıkî"** risalesinde Kürdîlihiczâz makâmının seyri hakkında şöyle bir tarif vermektedir; "Rast perdesinde karar eden bu makam, evvelâ Hicazkâr makâmını icra edip, Gerdaniye perdesinde asma karardan sonra Arazbar seyri ile Tarz-ı Nevî makâmının karar seyri ile Perde-i Rast'ta karar eder."⁽¹³⁾

Tanburî bestekâr Refik Fersan'ın gözetiminde yazılmış olan **Mûzik ve Mûzisyenler Ansiklopedisi'**nde ise, makam şöyle tarif edilmiştir; "Evvelâ Hicazkâr makamı gibi Evç, Gerdaniye, Muhayyer, Sünbûle (si bemol), Tiz Çargâh'a kadar inerek bir Nikriz kararı ile Acem, Gerdaniye, Hisar (mi bemol), Neva, Çargâh, Kürdi, Zengüle (la bemol) perdeleri ile Rast'ta karar eder."⁽¹⁴⁾

M. Ekrem Karadeniz de **"Türk Mûsıkîsi'nin Nazariye ve Esasları"** adlı eserinde makamı şu şekilde tarif etmektedir; **"Giriş ve Karar;** Çoğunlukla Acem ve Gerdaniye perdelerinden başlar. Iskalanın tiz tarafındaki uygun bir perdeden terennüme başlamak da yanlış olmaz. Karar

¹² Hasan Tahsin, "Gûlzâr-ı Mûsıkî", Sf;14

¹³ Muallim İsmail Hakkı Bey, "Mahzen-i Esrar-ı Mûsıkî", Tekamül Dersleri, Sf;24

¹⁴ SÖZER, Vural, "Mûzik ve Mûzisyenler Ansiklopedisi", Sf;202

perdesi, Rast sesidir. **İskala;** Bu makam, çıkışta inişte aynı ıskalayı kullanır. Bu makamda bestelenmiş eserlerin notasının baş tarafına ıskaladaki Nim Zirgüle, Nim Kürdi ve Nim Hisar perdelerine mahsus bemol işaretlerini bir arada yazmak uygun olur. Eser içindeki diğer arızalar yerlerinde gösterilir. Bir kısım eserlerde böyle yazılmadığı ve bazı işaretlerin kısmen de aralara konulduğu görülmektedir. Bu şekil yanlış sayılmaz, ancak işaretlerin baş tarafa konması, satırlar arasında işaretleri tekrarlamak külfetinden kurtaracağı için, daha uygundur. **Seyir ve Çeşni;** Acem ve Gerdaniye perdelerinden başlayarak, ıskaladaki Nim Zirgüle perdesine rağmen, tiz tarafta Nim Şehnaz perdesinin yerine Muhayyer ve Nim Sünbüle perdeleri kullanarak, Gerdaniye perdesi üzerinde kısa duruşlar yaptıktan sonra aynı şekilde Neva perdesine iner. Burada kısa bir duruş daha yaptıktan sonra, Çargâh, Nim Kürdi ve Nim Zirgüle perdesi ile Rast perdesinde karar verir. Gerdaniye ve Neva perdeleri üzerinde yaptığı duruşlarla kendine mahsus çeşniyi meydana getirir. Bazen nağmelerin icabına göre başlangıçta Neva perdesine inerken, Nim Hisar yerine Hisarek perdesini de kullandığı da olur. Fakat daha sonra karara inerken, mutlaka Nim Hisar perdesi alır. Bir kısım eserlerde, tiz tarafta Hicazkâr makamının tiz Segâh ve Şehnaz perdelerini kullandığı görülmüş ise de, bütün bu ıskalaya aykırı perdelerin kullanılması makamın seyrinin icabı değildir. Eskiden mevcut olmayan bu makamın seyri bir çok değişiklikler geçirerek, bugünkü şeklini almış ve müstakil bir makam haline gelmiştir. Önceleri Hicazkâr gibi başlanarak, kararda Nim Kürdi perdesinin ilavesi ile başka bir çeşni meydana getirilmiş, bu haliyle Muhayyer Sünbüle makamının şeddi gibi anlaşılmışsa da, bugünkü şekli tamamen değişmiş olup, Hicazkâr makamındaki Mahur perdesinin yerine Acem perdesi konulmuştur.

Önceleri kullanılan bu çeşniye uyularak, Kürdi perdesi kullanılan Hicazkâr veya "Tarz-ı Hicazkâr" makamı denilmişse de, sonraları Kürdîlihiczakâr adı verilmiştir."⁽¹⁵⁾

Hacı Ârif Bey'in terkîb ettiği Kürdîlihiczakâr makamının bulunuşu, yüz elli seneyi bile doldurmamıştır. Hacı Ârif Bey'in devrinden bugüne kadar şarkı formunda, en çok kullanılan makamlardan biri olan Kürdîlihiczakâr makamı, yakın bir tarihte bulunmasına karşılık, çok tutulmuş, sevilmiş, Türk Mûsikîsi bestekârları tarafından dinleyiciye de sevdirelmiş ve bir çok eserler verilmiştir.

2.1. TÜRK MÛSİKÎSİ'NDEKİ NAZARÎ SİSTEMLERE GÖRE KÛRDÎLİHİCAZKÂR MAKAMININ KURULUŞU VE İZAHİ:

Türk Mûsikîsi'ndeki makamların genelde bir sıralama içinde görölüp belirtilmeleri çok eskilere dayanır.

Kürdîlihiczakâr makamı, 19. yüzyıl içinde terkîb edilen bir makam olması sebebi ile, Türk Mûsikîsi'nde 13. yüzyıldan 20. yüzyılın başlarına kadar devam eden Sistemci Okul' daki terkîbat içinde görölmektedir. Bu sistemin dışında, bulunan ve 20. yüzyıl başlarında kurulmuş Rauf Yekta Bey ve H. Saadettin Arel - Dr. Suphi Ezgi sistemlerinde de Kürdîlihiczakâr makamının nazari hüviyyeti incelenmiştir. Başlıbaşına bir nazari sistem değerini,

¹⁵ KARADENİZ, M. Ekrem, "Türk Mûsikîsi'nin Nazariye ve Esasları", Sf;92

gereği gibi gösteremeyen Abdülkadir Töre - M. Ekrem Karadeniz'in görüşleri 2. bölümde ele alınmış, burada ayrıca incelenmesi uygun bulunmamıştır. Dolayısı ile, Kürdîli-hicazkâr makamının nazari hüviyyetini ve analizini Türk Mûsikîsi'nde temel oluşturan bu üç; Sistemci Okul, Rauf Yekta Bey ve H. Saadettin Arel - Dr. Suphi Ezgi Sistemleri'nde ele almak, daha uygun bulunmuştur.

2.1.1. SİSTEMCİ OKUL'DA KÜRDÎLİHICAZKÂR MAKAMININ NAZARİ HÜVİYYETİ:

13. Yüzyıl başlarında Urumiyeli Safiyuddin ve Abdülkâdir Meragi tarafından kurulmuş ve geliştirilmiş olan ve 1920 yıllarına kadar Türk Mûsikîsi'nde yedi yüz seneyi geçen bir egemenlik içinde devam eden Sistemci Okul, elbetteki Hacı Ârif Bey'in de uyduğu ve uyguladığı bir nazari sistemdir.

Kürdîlihicazkâr makamı, Hacı Ârif Bey tarafından, Hicazkâr makamından hareketle ihtira edilmiş ve muhterî'i tarafından önceleri Hicazkâr-ı Kürdi adı verilmiş olan bir birleşik makamdır.

Esasen Kürdîlihicazkâr adının Hicazkâr makamındaki Segâh perdesinin Kürdi olması şeklinde de düşünülecek konduğu da aşikârdır.⁽¹⁶⁾

¹⁶ ÖZTUNA, Yılmaz, "Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi", Cilt I, Sf;468

M. Ekrem Karadeniz'in "**Türk Mûsikîsi'nin Nazariye ve Esasları**" adlı nazariyat kitabında da Hicazkâr makamındaki Mahur perdesinin yerine konulan Acem perdesi ile kullanılan bu çeşniye uyularak "Kürdi perdesi kullanılan Hicazkâr" veya "Tarz-ı Hicazkâr" makamı denilmişse de, sonra Kürdîlihicazkâr adı verildiği belirtilmektedir.⁽¹⁷⁾

Kürdîlihicazkâr makamı, Hacı Ârif Bey tarafından değişik şekillerde kullanılmıştır. Bu değişiklik, makamın karar tarafında değil, tiz tarafındaki giriş bölümündedir.

Hacı Ârif Bey, makamın içinde kullandığı zengin çeşniler haricinde üç tür giriş kullanmıştır;

- 1.Neva'da Hicaz'lı, (Hicazkâr'lı Giriş)
- 2.Neva'da Uşşak'lı, (Uşşak'lı Giriş)
- 3.Neva'da Bayati'li (Arazbar'lı Giriş)

Bu anlatım içerisinde, Hacı Ârif Bey'in üç eserini gerek makamsal, gerekse usûl ve vezin olarak incelemek uygun bulunmuştur.

¹⁷ KARADENİZ, M. Ekrem, "Türk Mûsikîsi'nin Nazariye ve Esasları, Sf;9

KÜRDÎLÎ HİCAZKÂR ŞARKI

Hacı Ârif Bey
(1831-1885)

k

126)

"Geçdi zahm-ı tîr-i hicrin tâ dil-i nâ-şâdîma"

Geç di zah mı tî ri hic rin
ta di li na şa dı ma(Saz
Mer ha met ey gam ze i ca
du ye tiş im da dı ma(Saz
) Öy le bî huş _ey le dim a
zar _i le kim tab ı mı(Saz
) Gel mez ol du bir da hî lût
fu ke lâ mın ya dı ma
91 (138) Mec li si eh li sü han de
yek ka lem dir bu ga zel

2
zel (Sız) Es' a da söz var mı
hüs ni tab' ı is ti da dı
126)
ma Es' a da söz var mı hüs ni
tab' ı is ti da dı ma

Geçdi zahm-ı tîr-i hicrin tâ dil-i nâ-şâdîma
Merhamet ey gamze-i câdu yetiş imdâdîma
Öyle bî-hûş_eyledim âzâr_ile kim tab'ımı
Gelmez oldu bir dahî lûtf-ı kelâmın yâdîma
Meclis-i ehl-i sühânde yek kalemdir bu gazel
"Es'ad"a söz var mı hüsni tab'ı istidâdîma

(Şeyh Mehmed Es'ad Gâlib Dede)

m(dahm)	- iri, kalın	tab'	- huy, yaradılış, tabiat
	- ok	lûtf	- iyilik, hoşluk
(hecr)	- ayrılık	kelâm	- söz, lâkırdı
	- gönül, kalb	yâd	- hatırlama, anma
şâd	- kederli, gamlı	ehl	- sâhip
ıze	- çene veya yanak çukurluğu	sühan	- söz, lâkırdı
û	- cadı, büyücü	yek	- bir, tek
hûş	- şaşkın	hüsni	- güzellik
n	- ki	istidâd	- kabiliyet, yönelme

"Geçdi zahm-ı tîr-i hicrin tâ dil-i nâ-şâdıma"

Eserde güfte - makam - usûl, uyumlu bir paralellik içindedir. Özellikle mısra aralarında kullanılan "of" terennümü, esere ayrı bir güzellik getirmiş, anlatılmak istenen ayrılık acısı çok güzel vurgulanmıştır.

Güfte; Fâ i lâ tün, Fâ i lâ tün, Fâ i lâ tün, Fâ-i lün vezniyle yazılmış, usûl önce Ağır Aksak, son iki mısrada Türk Aksağı olmak üzere değişmeli olarak kullanılmıştır.

Hacı Ârif Bey eserlerinde usûl geçkisini de büyük bir maharetle kullanmıştır.

Aynı vezinde olan bir dörtlüğün bestelenmesinde kullandığı usûlü, meyan hanesinde değiştirip ilk kullandığı usûle tamamen zıt bir usûlde, fakat vezni bozmadan kullanıp tekrar ilk usûle hiç bir sakâlet yaratmadan avdet etmeyi ustalıkla gösterebilmiştir.

"Geçdi zahm-ı tîr-i hicrin tâ dil-i nâ-şâdıma" güfteli Kürdîlihiczakâr makamındaki Ağır Aksak eserinde, meyan mısralarını teşkil eden "Meclis-i ehl-i sühan de yek kalemdir bu gazel, Es'ad'a söz var mı hüsn-i tab-ı istidâdıma" güfteli bölümünü Türk Aksağı usûlünde kalıplaşmış olmasına rağmen, Fâ i lâ tün, Fâ i lâ tün, Fâ i lâ

tün, Fâ i lün vezninde olan bu mısraların vezni bozulmamıştır.⁽¹⁸⁾

İlk ölçü içinde "geçdi zahm-ı" hecelerinin notalarında bestekâr, Neva'da Hicaz, ikinci ölçünün başında Neva'da Kürdi, "tîr-i hicrin" hecelerinin son notasında Kürdi'de Acem çeşnili kalış yapılmıştır. "tâ dil-i nâ" heceli üçüncü ölçüde Neva'da Uşşak; "şâdîma" heceli dördüncü ölçüde Gerdaniye'de Hicaz çeşnileri vardır. "Merhamet ey" heceli ölçü Gerdaniye'de Hicaz'la devam edip, altıncı ölçünün başında Neva'da Uşşak'lı kalış yapılmıştır. "Gamze-i câdu yetiş imdadıma" güfteli Rast'ta Kürdi'li, "öyle bî-huş" heceli ölçüde Gerdaniye'de Hicaz'lı, Neva'da Hicaz'lı, "eyledim a" heceli ölçüde Neva'da Kürdi'li, "zâr ile kim" heceli ölçüde Neva'da Uşşak'lı, "tab'ımı" heceli ölçüde Gerdaniye'de Hicaz'lı çeşniler kullanılmıştır. "Gelmez oldu" heceli ölçü Gerdaniye'de Hicaz'la devam edip, on dördüncü ölçünün başında Neva'da Uşşak'lı kalış yapılmıştır. "Bir dahî lutf-ı kelâmın yadîma" güfteli ölçülerde Rast perdesinde Kürdi çeşnisi vardır.

"Meclis-i ehl-i sühan de" güftesiyle başlayan bölümde usûl değişikliği yapılmış; 5/8'lik Türk Aksağı usûlü kullanılarak Rast perdesinde Kürdi çeşnisi yapılmıştır. "Yek kalemdir bu gazel" güfteli ölçülerde Neva'da Uşşak çeşnisi gösterilmiş, "zel" hecesinde de Neva'da Uşşak'lı kalış yapılmıştır. "Es'ad'a söz var mı hüsn-i" heceli ölçülerin sonunda Çargâh'ta Buselik, "tab-ı

istidâdı" heceli ölçülerin sonunda da Rast'ta Kürdi çeşnileri kullanılmıştır.

"Es'ad'a söz" heceli otuz üçüncü ölçüde Gerdaniye'de Hicaz'lı, otuz dördüncü ölçünün başında da Neva'da Kürdi'li kalış yapılmıştır. "Var mı hüsn-i tab'ı istidâdına" güfteli ölçülerde de Rast perdesinde Kürdi çeşnisi kullanılmıştır.



KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

Curcuna

Beste : Hacı Ârif Bey

Güfte : Sâdi

Sen de a cep u ş şâ ka

e zi ye t mi ço ga l

dı Ya Ey

biz de ce fa çek me ye tâ
kâ nı ke rem lüt fu i na

na ka t mı a za l
yet sa na kal

dı dı A

şık la rın A zâ rı le bî

tâ bî tü va n dır



Sende acep uşşâka eziyet mi çoğaldı
Ya bizde cefâ çekmeye tâkat mı azaldı
Âşıkların âzâr ile bî tâb ü tüvandır
Ey kân-ı kerem lûtfu inâyet saña kaldı

"Sende aceb uşşâka eziyyet mi çoğaldı"

Kürdîlihiczâkâr makamı, zengin çeşnileri ile hüznü duyguları ifade edebildiği gibi, neşeli, kıvrak duyguları da ifade etme kabiliyetine sahiptir. Bu yüzden güftede anlatılan eziyet çeken aşığın duyguları, makamla uyumlu bir beraberlik içindedir.

Güfte; Mef û lü, Me fâ î lü, Me fâ î lü, Fe û lün vezniyle yazılmış, usûl olarak da Curcuna kullanılmıştır. Güftenin anlamı ve usûlün gideri, uyumlu bir paralellik içindedir.

Bestekâr, eserin zemin bölümüne Neva'da Uşşak çeşnisi ile başlamış ve zemin sonunda Neva'da Uşşak'ın dördüncü derecesinde kalış yapmıştır.

"Yâ bizde cefâ çekmeye tâkat mı azaldı" güfteli nakarat bölümünün ilk dört ölçüsünde Neva'da Kürdi, ikinci dört ölçüde de Rast'ta Hicaz çeşnileri vardır.

"Aşıkların âzâr ile bî tab ü tüvandır" güfteli meyan bölümünün ilk ölçüsü Acem perdesinde Nikriz, sonraki ölçüler ise, Çargâh'ta Rast çeşnilidir. "Tab ü tüvandır" güfteli meyan sonunda Çargâh'ta Rast'ın beşinci derecesinde kalış yapılmıştır.

KÜRDİLİ HİCAZKÂR ŞARKI

Gurub etdi güneş

Hacı Arif Bay

Usûlü: Cürçuna

Gurûb et di gü neş dün

yâ ka rar di (s a z) Gurûb et

di gü neş dün yâ

ka rar di (s a z) Gü li bâ

ğı e mel sol du sa rar

di (s a z) Gü li bâ ğı e mel sol

du sa rar di (s a z) Fe lek de

böy le mâ tem ler a rar

di Fe lek de böy le mâ tem

ler a rar di (s a z ; ..)

"Gurûb etdi güneş dünyâ karardı"

Bir önceki eserde de bahsedilen Kürdîlihiczâr makamının zengin çeşnileri ile her türlü duyguyu kolaylıkla ifade edebilme özelliği, bu eserde de kendini göstermiştir. Bu yüzden güfteyi baştan sona saran hüzn, makam ile uyum içindedir.

Güfte; Me fâ î lün, Me fâ î lün, Fe û lün vezniyle yazılmış, usûl olarak Curcuna usûlu kullanılmıştır.

Hacı Ârif Bey, eserin zemin bölümünde tamamen Neva'da Bayati çeşnisini kullanılmıştır.

Nakarat bölümünde ise çeşni, Rast perdesinde Kürdi çeşnilidir.

Bestekâr, "Felekte böyle matem" güfteli meyan bölümünün ilk üç ölçüsünün yarısına kadar Acem'de Rast, üçüncü ölçünün ikinci yarısından "ler arar" heceli beşinci ölçüye kadar Gerdaniye'de Uşşak çeşnilerini kullanmış, "dı" heceli altıncı ölçüde de Gerdaniye'de Uşşak'ın ikinci derecesinde kalış yapmıştır. Sonra devam ederek "Felek de böyle matem" güfteli dokuzuncu ölçünün ikinci yarısından, meyan sonuna kadar Gerdaniye'de Uşşak çeşnilerini kullanmıştır.

2.1.2. RAUF YEKTA BEY SİSTEMİ'NDE
KÜRDİLİHİCAZKÂR MAKAMININ
NAZARİ HÜVİYYETİ:

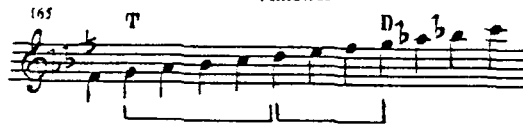
En verimli ve olgun çağında vefatı ile yazmaya devam ettiği Türk Mûsikîsi nazariyatına ilişkin kitaplarının yarıda kalması, merhum üstadın görüş ve tespitlerinin de yarıda ve noksan kalmasına sebep olmuştur.

Rauf Yekta Bey'in Fransızca'dan çevrilen "Türk Mûsikîsi" adlı kitabında makam anlatımları, nazari anlamda bulunmamaktadır. Üstad, "Hicazkâr-ı Kürdi" başlığı altında verdiği dizi ve seyir örneği ile makamı anlatmaktadır.

17. Hicazkâr Kürdî Makamı

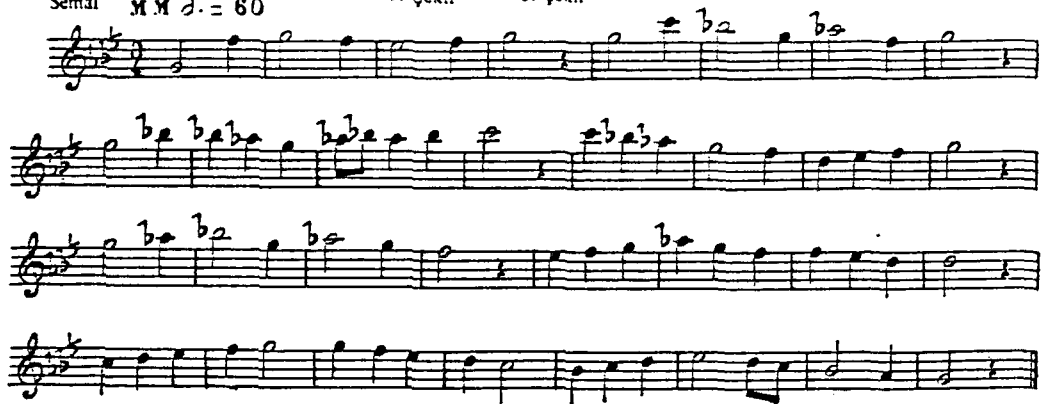
حجازي كُردي

Ambitus



Semai M M $\text{♩} = 60$

Beşli 9. Şekil Dörtlü 3. Şekil



Makamı muhterî'i, Hacı Ârif Bey gibi Hicazkâr-ı Kürdi olarak adlandırması, her ne kadar makamı O'nun anlayışı içinde ele aldığı izlenimini veriyorsa da, kitabındaki seyir örneğinde makamı, Kürdi makamının Rast perdesinde şeddi olarak ve bu anlayışta verdiği tahmin edilmektedir.

Üstâd, donanıma koyduğu bakiye bemollü la-si-mi bemolllerini, şu notla izah etmektedir; "Bu makamın donanımını tetkîk ederken, bize şu üç; si bemol, mi bemol, la bemolü, Avrupalıların mûsikî nazariyesine göre tesbit edilmemiş olan yerleri içerisine niçin koymadığımız sorulacaktır. Bu Türk Makamı, ne bir mi bemol majör tonu, ne de bir do minör tonudur; bu karışıklığı ortadan kaldırmak için donanımı bu şekilde yazdık."⁽¹⁹⁾

Rauf Yekta Bey, **Şehbâl Dergisi**'ndeki "Hacı Ârif Bey" makalesinde, Kürdîlihiczâkâr makamından bahsetmemektedir. Hacı Ârif Bey'in geniş olarak anlatıldığı bu makalede, ne O'nun ibdâ ettiği Kürdîlihiczâkâr makamına, ne de bu makamın şed olup olmadığına ilişkin bir bahse rastlanılmamıştır.⁽²⁰⁾

¹⁹ Rauf Yekta Bey, "Türk Mûsikîsi", Sf;76

²⁰ Rauf Yekta Bey, "Şehbâl Dergisi", "Hacı Ârif Bey Makalesi", Cilt III, Sayı 53, Sf;92-93

2.1.3. H. SAADETTİN AREL - DR. SUPHİ EZGİ
SİSTEMİ'NDE KÜRDİLİHİCAZKÂR MAKAMININ
NAZARİ HÜVİYYETİ:

Türk Mûsıkîsi'nde Romantik ekolün başlatıcısı ve en büyük bestekârı Hacı Ârif Bey'in (1831-1884) "Niçin Terkeyleyip Gittin A Zalim " ve "Düşer mi Şanına ey Şeh-i Huban " sözleri ile başlayan şaheserlerini bestemesinden sonra, son yüz kırk yıl içinde bestekârların çok sevip, eser verdikleri bir makam olan "Kürdîlihicazkâr Makamı", Türk Mûsıkîsi'nde halen geçerli olan H. S. Arel (1880 - 1955) - Dr. Suphi Ezgi (1869-1962) sisteme göre, Kürdi makamının Rast perdesindeki şeddidir. Nitekim Arel'in "**Türk Mûsıkîsi Nazariyatı Dersleri**" adlı eserinde "Rast perdesinde göçürülen Kürdi makamına Kürdîlihicazkâr denildiğini ve 458 nolu fıkradaki şedlerden 11 rakamı ile gösterilenin Kürdîlihicazkâr olduğunu görmüştük." denilmektedir.⁽²¹⁾ Adı geçen eserin 458 nolu fıkrasında sözü edilen 11 nolu şed örnek olarak gösterilmiştir.



Yukarıdaki şemada gösterilen dizi, bu sisteme göre 3 nolu basit makam olan Kürdi'nin Rast perdesi üzerine aktarılmış şeklidir.

²¹ AREL, H. Saadettin, "Türk Mûsıkîsi Nazariyatı Dersleri", Sf;138



Dr. Suphi Ezgi'nin "Nazari ve Amalî Türk Mûsikîsi" adlı kitabında ise, Kürdîlihiczâkâr makamı şöyle anlatılmaktadır; "Hiczâkâr Kürdi; Kürdi'nin Rast sesi üzerine şeddidir. Onun dizisinin sesleri Rast, Nim Zirgüle, Kürdi, Çargâh, Neva, Nim Hisar, Acem, Gerdaniye olup, nota isimleri ise; sol, küçük mücennep bemollü la, küçük mücennep bemollü si, do, re, küçük mücennep bemollü mi, fa, soldür. Güçlü 4. sestir. Makam nazildir. (Nazil Makam; Tiz duraktan başlayıp, tiz dörtlü veya beşlide seyirden sonra, güçlüde bir asma karar yapar, pestteki dörtlü veya beşlide gezindikten sonra durakta kalandır.) Dizinin tiz tarafı Buselik beşlisi ve daha tizdeki naziri dizinin Kürdi dörtlüsünde tiz duraktan başlar, karışık bir surette gezinir, ya tiz durakta, yahut güçlüde muvakkat kalır. Sonra dizinin dörtlüsünde de seyir ile durakta karar eder."⁽²²⁾

Görüldüğü gibi bu iki anlatım arasında büyük bir farklılık yoktur. Halen Türk Mûsikîsi'nde kabul edilen bu sisteme göre; Kürdîlihiczâkâr Makamı, Kürdi makamının Rast perdesindeki şeddidir.

BÖLÜM 3. KÜRDİLİHİCAZKÂR MAKAMININ TÜRK MÛSİKİSİ MAKAM TASNİFİNDEKİ YERİ

Halen kabul edilen H. Saadettin Arel - Dr. Suphi Ezgi nazari sistemine göre, Türk Mûsıkîsi makamları üç gruba ayrılır;

1. Basit Makamlar,
2. Birleşik (Mürekkep) Makamlar,
3. Şed Makamlar.

H. Saadettin Arel - Dr. Suphi Ezgi nazari sistemine göre, Kürdîlihiczâkâr makamı, şed makamlar grubuna dahil edilmiştir.

Kürdîlihiczâkâr makamının Türk Mûsıkîsi makam tasnifindeki yerine geçmeden önce, Türk Mûsıkî Tarihi'nin seyri içinde şeddin gelişme ve değişmelerini ve nazari sistemlerin şed hakkındaki görüşlerinin incelenmesi ve bu itibarla nazari sistemlerin kuruluş ve devirlerine göre konuyu ele almak daha doğru bulunmuştur.

Sistemci Okul'un ilk devirlerindeki mûsıkî ustaları, şed kelimesini değişik manalarda kullanmışlardır. Şed makam terimi ise, çok daha yeni, 20. yüzyıl buluşu olarak, ortaya çıkmaktadır.

Sistemci Okul'un kurucularından Urumiyeli Safi-
yuddin'de şed adı başka bir anlamda kullanılmaktadır. Sa-
fiyuddin, on iki ana makama "şed" adını vermiştir. Sis-
temci Okul'da ana makamlar olarak sayılan "Uşşak - Neva -
Buselik - Rast - Hüseyini - Hicazî - Rehavi - Zengüle - I-
rak - Isfahan - Zirefkend - Büzürg" makamları şed terimi
altında toplanmıştır. Diğer bir deyimle Safiyuddin'e gö-
re, şedler bu on iki makamdan oluşmaktadır. Şedlerin dı-
şında altı "Âvâze", yirmi dört tane "Şube" vardır. Şube-
lerin de dışında kalanlara "Terkîbad" ismi verilmiştir.
Safiyuddin **Kitab-ül Edvar**'ında, bir melodik yapının, baş-
ka bir perdeye göçürülerek icrasına "Tabakat" adını ver-
miştir. Safiyuddin'e göre, bir dizi birinci devir olarak
kabul edilirse, ikinci, üçüncü v.b. perdelere nakil edil-
diği zaman hâsıl olan diziler, ilk dizinin tabakaları o-
lurlar ve bu tabakalar on yedi perde üzerinde bulunabi-
lirler. Safiyuddin'den evvel de mevcut bu görüş, Safiyud-
din tarafından metne geçirilmiş ve mûsıkîcilere bir kural
olarak gösterilmiştir.

Nitekim Abdülkâdir Meragi'de aynı konuyu işlemiş,
fakat şed adını değiştirerek on iki şedde "on iki makam"
ismini vermiştir.⁽²³⁾ Abdülkâdir Meragi'de tabakatı Safi-
yuddin'in ileri sürdüğü gibi yorumlamıştır.

Gaybî Hoca'nın çağdaşı Hızır Bin Abdullah, **Ki-
tab-ı Mûsıkî** adlı eserinde tabakattan bahsederken, dolay-
lı bir ifade kullanmış ve perdelerin yer değiştirmesini
esas kabul etmiştir. Hızır Bin Abdullah'a göre, muayyen
bir düzenin varlığı şarttır. Düzen olmazsa, nakil de

23

BARDAKÇI, M., "Maragalı Abdülkâdir", Sf;63

olmaz. Bu konuda pek çok örnek veren Hızır Bin Abdullah'ın deyimlerine açıklık getirmek için bu örneklerden birini vermek gerekir; "Rast düzeni üzerine kurulmuş bir düzen içinde (Rast makamına göre akord edilmiş durumda) Hüseyini perdesi Dügâh olarak kabul edilirse, perde isimleri şöyle değişmiş olacaktır; Hisar perdesi Segâh, Gerdaniye perdesi Çargâh, Muhayyer perdesi Pençgâh, Pençgâh perdesi Yegâh olacaktır. Görülüyor ki, bir makamın başka bir perdeye nakil edilmesi dolaylı yollardan ifade edilmiştir."⁽²⁴⁾

Sistemci Okul'un ilk mensuplarında görülen ve onlarca kullanılan şed ve tabakat kelimelerinin anlamları zamanla yer değiştirmeye başlamış, tabakat terimi kullanımdan kaldırılarak yerine şed kelimesi konulmuş ve metinlerde şed kelimesi bugünkü anlamda kullanılmaya başlanmıştır.

Lâle Devri mûsikîcilerinden Boğdan Prensi Dimitrius Kantemir de, eskilerin tabakat deyimi yerine şed terimini kullanmıştır. Kantemiroğlu, **Kitab-ı 'İlmü'l Mûsıkî** adlı eserinde, kendinden evvel gelen mûsikîcilerin görüş ve uygulamalarına da yer vermiştir. Kantemiroğlu, "Eski Edvâr'a göre Şedd" başlığı altında şeddi şöyle açıklamaktadır;⁽²⁵⁾ **"Şeddü'l İhvan;** Umumiyetle kullanılan şed yoludur. Günümüzde kullanılan saz düzeni de budur. Dügâh perdesi, perde dairesinin kutbu sayılır ve nağme hareketine oradan başlanır. **Şeddü'l Zi'l-hams;** Hüseyini perdesi Dügâh, Muhayyer perdesi Neva, Dügâh perdesi

²⁴ KUTLUĞ, Fikret, "Araştırma Notları", Sf;274

²⁵ KANTEMİR Dimitrius, "Kitab-ı 'İlmü'l-Mûsıkî 'âlâ Vechil - Hûrûfat", Cilt I, Sf;157

Aşiran perdesi farzedilir ve istenen nağme, ona göre çalınır. **Şeddü'l-Muhalif**; Buselik perdesi Dügâh yerine geçer. Böylece Mahur perdesi Hüseyini, Rehavi perdesi de Aşiran farzedilir.

Lâle Devri'nin diğer büyük bir bestekâr ve müzikoloğu I. Sultan Mahmud Han'ın baş müzahibi, kemanî ve tanburî Hızır Ağa'dır. Hızır Ağa, "**Tefhim-ül Makamat fi Tevlid-ül Nagamat**" adlı mûsıkî kitabında şed teriminden şöyle bahsetmektedir; "Dügâh yüzünden tarık-i şeddin imtizac ve icrası ve seyr-i nagamatın istima ve safası budur ki, sabık-ul zikr mukassim üstad Hüseyini perdesini ve havasını cüz'i gösterdikten sonra, Dügâh perdesini Rast edip bir miktar nagamat-ı rehaviyyeyi ve راستییهی icradan sonra yine bil-münasebe Hüseyini'ye avdet edip ve makarrı Dügâh perdesinde ede."⁽²⁶⁾

Hızır Ağa, Rast'ı Dügâh sayarak vermiş olduğu değişik icra ile beraber, Irak'ı Rast, Segâh'ı Neva, Neva'yı Irak etmek gibi daha zor ve zıt diye belirttiği perdeler üzerinde şed yapılmasını büyük ustalık saymakta, "bunu beceremeyenlerin yalan söylemeleri zorunlu olur" demektedir. Sistemci Okul'un bir devamı olan görüşe sahip Hızır Ağa'da da şed makam terimi yoktur.⁽²⁷⁾

III. Sultan Selim Han Devri'nin bestekâr ve müzikoloğu mevlevî şeyhi Abdülbâkî Nâsır Dede, "**Tedkîk ü Tahkîk**" adlı mûsıkî kitabında kendinden evvel gelen kendi söyleşi ile "Kudema ve kudam-ı müteahhirin'nin"

²⁶ KUTLUĞ, Fikret, "Araştırma Notları", Sf;275

²⁷ KUTLUĞ, Fikret, "Araştırma Notları", Sf;275

kitaplarına aldıkları şed-tabakat bahislerini incelemiş, ufak bazı değişikliklerle beraber Sistemci Okul'un tesbit ettiği normların aslına dokunmamış, icra sırasında yapılması ve uyulması zorunlu saydığı bazı kriterlere yer vermiştir. Eski mûsıkîcilerin metinlerde tesbit ettikleri dört türlü şed yolunun bulunduğunu, bunların Dügâh ile Aşiran, Rast ile Çargâh, Irak ile Segâh ve Dügâh ile Hüseyini yolları olduğunu inceleyen Abdülbâkî Nâsır Dede, Dügâh ile Hüseyini şed yolunda beş perde bulunmasının uygulamada bir engel teşkil etmediğini, çünkü Neva ile Yeğâh'ın aradan çıkarılması ile dört perdeye düşürülmüş olacağını hatırlatmaktadır. Diğer taraftan, Sistemci Okul'un şed makam konusunu ele almadığını ve metinlerde meskût geçirildiği hususunu göz önüne alan Abdülbâkî Nâsır Dede, konuya kesin bir açıklık getirmiş ve "Şed dediğimiz mahsus bir makam değildir. Lakin makamatta zikr olunduğu üzere bir makam üzerinde tasnif olunan bir nesnedir" diye bir ifade kullanmıştır.⁽²⁸⁾

Hacı Ârif Bey'in Muzîkay-ı Hümâyûn'daki hocası, bestekâr ve hanende Hâşim Bey, kendi adı ile yayımladığı "**Hâşim Bey Mecmuası**"'nda, Sistemci Okul'un şed kavramı hakkındaki görüş ve tespitlerini aynı olarak kabul etmiştir.⁽²⁹⁾

20. Yüzyıl nazariyatçılarından M. Ekrem Karadeniz "**Türk Mûsıkîsı'nın Nazariye ve Esasları**" adlı kitabında, şed makamdaki hiç bahsetmemiştir. Ancak bahsetmemesinin sebeplerini de açıklamamıştır. M. Ekrem Karadeniz şed

²⁸ Abdülbâkî Nâsır Dede, "Teddîk ü Tahkîk", Sf;18

²⁹ Hâşim Bey, "Hâşim Bey Mecmuası", Sf;28

terimini şöyle açıklamaktadır;⁽³⁰⁾ "Bir eseri makamın ıskaladaki aralıklarını bozmamak şartı ile, karar perdesinden başka bir perde üzerine taşımaya Transpozisyon veya Şed denir. Bu tariftten anlaşılacağı üzere, Transpozisyon'un Şartları şöyle özetlenebilir;

1. Çalınacak eserin karar perdesi, önceden belirtilecek herhangi bir perde üzerine taşınacaktır.

2. Eserin bestelendiği makamın ıskalası gözönüne alınacak ve bu ıskalanın perdeleri arasındaki aralıklar aynen korunacaktır.

3. Bu şekilde hareketle eserin kullandığı perdelerin karşılığı olan yeni perdeler tesbit edilecektir."

Türk Mûsıkîsi'nin büyük araştırmacı ve müzikologlarından Rauf Yekta Bey'in şed makam hakkında görüş ve bilgilerini öğrenmek için yayımladığı yazılı bir metin veya kitap bulunmamaktadır. Verimli ve olgun çağında vefatı ile, yazmaya devam ettiği Türk Mûsıkîsi Nazariyatı'na ilişkin kitaplarının yarıda kalması, merhum üstâdın görüş ve tespitlerinin de yarıda ve noksan kalmasına sebep olmuştur. Ancak ne var ki, Rauf Yekta'nın şed makamlar konusundaki görüşlerini mesai arkadaşları Dr. Suphi Ezgi ve H. Saadettin Arel, kitaplarında kayda almışlar ve açıklamışlardır. Dr. Suphi Ezgi ve H. Saadettin Arel'den evvel tetkîklerine başlayan ve edindiği bilgileri iki dostuna aktaran Rauf Yekta Bey, şed makam hakkında ilk tespitleri yapan müzikolog olarak Türk Mûsıkî Tarihi'nde yerini almıştır. Bu itibarla, Dr. Suphi Ezgi - H. Saadettin Arel Sistemi'nin şed makamlar hakkındaki görüş ve tespitleri, Rauf Yekta Bey Sistemi'nin görüş ve tespitle-

³⁰ KARADENİZ, M. Ekrem, "Türk Mûsıkîsi'nin Nazariye ve Esasları", sf;26

rinden farklı değildir.⁽³¹⁾ Şed makam terimini kullanan, tanıtan ve bu konudaki tetkîkleri ile Türk Mûsıkîsi'nde yeni bir sahife açan Dr. Suphi Ezgi - H. Saadettin Arel nazari sistemi olmuştur.

H.Saadettin Arel, şeddin tarifini şöyle vermiştir; "Bir makamı, asıl mevkîiinden başka bir yere götürmek, o makamın şeddini yapmak olur."⁽³²⁾

Dr. Suphi Ezgi de, "**Nazari ve Amalî Türk Mûsıkîsi**" adlı kitabında şu tarifi vermektedir; "Bir makamın asıl mevkîiinden başka tabii ve umûmi dizilerin herhangi bir sesi üzerine nakletmeye şed denir."⁽³³⁾

Ayrı görülen bu iki anlatım arasında, farklılık yoktur. Sistemci Okul'un anladığı ve kabul ettiği Şed-Tabakat ile de esasta birleşme gözlendiği şüphesizdir.

H. Saadettin Arel, şed makamlar hakkında şu açıklamaları yapmaktadır; "Herhangi bir makamın şeddini, ondan başka bir makam imiş gibi ayrı bir isimle anmak doğru değildir. Çünkü, basit veya mürekkep bir makamı, yirmi-dört gayrı müsavi taksimatlı umumi dizinin müteaddit perdelere göçürüp şed yapabiliriz. Bunlar müstakil makam olmaz, aynı makamın kendi mevkîinden başka yerdeki şeddi olur. Fakat şimdiye kadar şed makamlara birer ayrı isim

³¹ KUTLUĞ, Fikret, "Araştırma Notları", Sf;276

³² AREL, H. Saadettin, "Türk Mûsıkîsi Nazariyatı Dersleri", Sf;15

³³ EZGİ, Suphi, "Nazari ve Amalî Türk Mûsıkîsi", Sf;235

verilmiş olduğu için, biz yalnız böyle isimler verilmiş bulunanları gözden geçireceğiz. Hakikaten gerek isimle, gerek isimsiz şed makamlar için yapılması en muvâfık olan şey, hangi perde, durak ittihaz edilmiş ise, o perdenin ismi ile asıl makamın adını yanyana getirmekten ibarettir."⁽³⁴⁾

Arel nazari sistemine göre, isimlendirilmiş ve kullanılmaya devam edilen şed makamlar, on dört tanedir. Arel, bu on dört makamın şed makamlar zümresini nasıl teşkil ettiğine ilişkin bir bilgi vermemektedir. Arel'in "Fakat şimdiye kadar bazı makamlara birer ayrı isim verilmiş olduğu için, biz yalnız böyle isimlendirilmiş bulunanları gözden geçireceğiz" ifadesinden anlaşıldığı gibi, şed makam tarifi konu olarak alınmamakta ve başka paragraflarda da şed makamın tarifi verilmemektedir.

Dr. Suphi Ezgi de şed makamlar hakkında şu açıklamaları yapmaktadır; "Umûmi ve tabii dizinin herhangi bir nağmesi, şed yapılacak diziyeye karargâh itibar edilip, o nağmeden tize doğru mevcut seslere istediğimiz makamın nağmelerini naklederek icra edilir ve menkul diziyeye de o makamın şeddi denir. Misal olarak Çargâh (do) sesi üzerine göçürülmüş olan Rast dizisine onun Çargâh'ta şeddi denilir. Tabii ve umûmi dizilerde bazı şedlerin yapılmasına imkan hâsıl olmaz. Çünkü şed yapılacak dizideki aralıkların sıralanışı, umûmi ve tabii dizilerde bulunan butlerin sıralanışına her vakit uymaz. Misal olarak, Segâh (fazla bemollü si) üzerine Uşşak makamının şeddini yapmak istersek, Uşşak dizisinin aralıklarını Segâh perdesinden

itibaren sırasıyla bulamayız. Sebebi şudur ki, Uşşak dizisinde Segâh ile Dügâh arası bir büyük mücennep'tir. Umûmi dizide ise, Segâh perdesinden itibaren bir büyük mücennep yoktur. Bunun adem-i mevcudiyeti Uşşak dizisinin şeddini Segâh perdesinden itibaren yapmaya müsaade etmez. Türk Mûsıkîsi'nde istimal edilmiş olan şed makamların bazılarına kadim mûsıkîşinaslarımız tarafından isimler tahsis edilmiştir. Ve bazıları da isimsiz olarak geçkilerde kullanılmıştır. İsim verilmemiş olan bir çok şedde muhibim Saadettin Bey ile beraber umûmi bir kaide altında isimler verdik. Misal olarak, şeddi yapılan makamlar Rast olup, karargâhı Neva'ya nakledilmişse, ona Neva'da Rast denilir. Yani bir makamın karargâhı hangi nağme üzerine menkul ise, o nağmenin ismine kendi isminden mürekkep bir ad verilir."⁽³⁵⁾

H. Saadettin Arel'in "**Türk Mûsıkîsi Nazariyatı Dersleri**" adlı kitabında şed makam olarak ifade ettiği on dört makam şunlardır; Acemaşiran, Mahur, Sultan-i Yegâh, Ruhnevaz, Nihavend, Ferahnüma, Aşkefza, Kürdîlihiczâkâr, Şedaraban, Sûz-i Dil, Evcârâ, Hicazkâr, Zirgüleli Suznâk, Heftgâh.

Arel nazari sistemine göre, bu makamlar beş asıl makamın değişik perdelerdeki şedleridir. Şedleri yapılan beş makamın isimleri de şöyledir; Çargâh, Buse-lik, Kürdi, Zirgüle, Segâh.⁽³⁶⁾

³⁵ EZGİ, Suphi, "Nazari ve Amalî Türk Mûsıkîsi", Cilt I, Sf;235

³⁶ AREL, H. Saadettin, "Türk Mûsıkîsi Nazariyatı Dersleri, Sf;133

Konunun başında da bahsedildiği gibi bugün kullanılan Arel - Dr. Ezgi nazari sistemine göre, Kürdîlihi-cazkâr makamı, Kürdi makamının Rast perdesi üzerindeki şeddidir.

"Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri" adlı kitabının 88 nolu maddesinde "Bir makamı asıl mevkiinden başka bir yere göçürmek, o makamın şeddini yapmak olur" ifadesini kullanan Arel, aynı kitabın 445 nolu maddesinde "Şed makamın ne demek olduğunu 88 nolu fıkrada görmüştük" demektedir. Bu açıklamadan yola çıkılacak olunursa, makamın şeddi ve şed makam kavramlarına, bu nazari sistemin açıklık getirmemiş olduğu anlaşılmaktadır. Yine bu anlayış içerisinde, Kürdi makamını Rast perdesi üzerine aktarmak ve aralık düzenini bozmaksızın bu perde üzerinden icra etmek mümkündür. Ama bu icra bir göçürme işlemidir. Yani Arel'in deyimi ile "makamın şeddini" yapmaktır. İcra edilen makam yine Kürdi makamıdır.

H. Saadettin Arel kitabında, "Her bir makamın dizisinde, ya aralıkların sıralanışı yahut seslerin vazifeleri, bütün öteki makamlardakinden farklıdır. İşte makamları birbirinden daima bu fark sayesinde ayırdederiz ve geçkiyi de yine o sayede tanır ve anlarız" ifadesini kullanmıştır. Bu ifadeden de anlaşıldığı gibi Kürdi makamı, Rast perdesine göçürüldüğü takdirde bu fark ortaya çıkmaz. Çünkü Kürdîlihi-cazkâr makamında seslerin vazifeleri ve dolayısı ile aksettirdiği duygular, Kürdi makamından çok farklıdır. Mûsikîde duyguyu doğuran faktör, seslerin mutlak frekansları değil, sesler arasındaki oran yani alıklardır. Arka arkaya do ve re sesleri dinlendiği zaman

edinilen intibâ, do ve re seslerinin hususiyetlerinden ilerleri gelmez. Aralarında bir Tanini aralığı bulunan her ses çifti aynı duyguyu verir. Bu ifade doğrultusunda bir ezgi, aralıklarının değiştirmemek şartı ile hangi sesler üzerinde icra edilirse edilsin, her seferinde aynı duyguyu verir. Buna göre, aralıkları değiştirilmeden başka perdelere nakledilmiş olan makam dizilerinin yani şed makamlarında esas makamın ifade ettiği duyguyu aynen ihtiva etmeleri gerekir. Nazari olarak doğru olan bu düşüncenin tatbikâta uymadığı görülmektedir. Türk Mûsıkîsi'nde şed makamların asıl makamlardan farklı duygular ifade ettiği muhakkaktır. Zirgüleli Hicaz ile Evcârâ, Buselik ile Nihavend makamları arasındaki duygu farkı, inkâr edilemez. Dolayısıyla Kürdi makamı ile Kürdîlihiczâkâr makamının da gerek duygu olarak, gerekse aralık ve seyir olarak hiçbir ilişkisi yoktur.

20. Yüzyıl başlarına kadar Türk Mûsıkîsi'nde hakim olmuş Sistemci Okul'da ve bu okulun nazari anlayışı içinde araştırmalar yapan müzikologların tariflerinde, Kürdîlihiczâkâr makamının Kürdi makamının Rast perdesindeki şeddi olduğuna dair bir bilgiye rastlanmamaktadır.

Zaten yukarıda da görüldüğü gibi, Safiyuddin Umrevi'nin koymuş olduğu ve Sistemci Okul diye adlandırılan bu sistemde, şed makam teriminin anlamı ve karşılığı yoktur. Kürdîlihiczâkâr makamını terkîb eden Hacı Ârif Bey'in de, Sistemci Okul görüş ve anlayışı içinde olduğu gözönüne alınırsa, varolmayan bir kavrama dayanarak makam terkîb edemeyeceği anlaşılmış olur.

4. ÖĞRETİM ELEMANLARININ KÜRDİLİHİCAZKÂR MAKAMI HAKKINDA GÖRÜŞ VE DÜŞÜNCELERİ

Kürdîlihiczâkâr makamı hakkında görüş ve düşünceleri alınan öğretim elemanlarına yöneltilen sorular ve bu soruların cevapları aşağıda sıra ile verilmiştir.

4.1. ÖĞRETİM ELEMANLARINA KÜRDİLİHİCAZKÂR MAKAMI İLE İLGİLİ YÖNELTİLEN SORULAR:

1. Kürdîlihiczâkâr makamını açıkla mısınız?
2. Kürdîlihiczâkâr makamının özellikleri nelerdir?
3. Şed kavramı hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?
4. Size göre, bir makamın başka bir perdeye göçürülmesi yani makamın şeddi ile şed makam kavramları farklı kavramlar mıdır? Farklarını izah eder misiniz?

**4.2. ÖĞRETİM ELEMANLARININ KÜRDİLİHİCAZKÂR
MAKAMI İLE İLGİLİ SORULARA VERDİKLERİ
CEVAPLAR:**

Kürdîlihiczâkâr makamı ile ilgili görüş ve düşünceleri alınan öğretim elemanlarının isimleri aşağıda verilmiştir.

Prof. Dr. Alâeddin YAVAŞÇA

Doç. Fikret KUTLUĞ

Yrd. Doç. Süleyman ERGÜNER

Cüneyd ORHON

Nevzat SÜMER

Yavuz ÖZÜSTÜN

Necdet VAROL

PROF. DR. ALÂEDDİN YAVAŞÇA:

1-2. Kürdîlihicazkâr makamı, Kürdi dizisinin, Rast perdesindeki şeddi olması itibari ile bir şed makam iken, esas kuruluşunda tiz bölgede Neva Perdesi üzerinde, Hicazkâr makamında olduğu gibi Hicaz dörtlüsü yapması ve Rast perdesinde Kürdi dizisi yapması ile karara gitmesi, Bir birleşik makam niteliğini ortaya çıkarıyor. Eskiler bu makama Hicazkâr-ı Kürdi derlerdi. Bu son şekil yer yer Gerdaniye'de Hicaz veya Buselik geçkileri taşır. Neva perdesi, 2. güçlü durumuna girmiştir. Halbuki şed makam sayıları Kürdîlihicazkâr'da 2. derecede güçlü Çargâh perdesidir. Böylece Kürdîlihicazkâr makamı, hem şed makamlar grubuna, hem de Bileşik makamlar grubuna katılabiliyor.

Şed Kürdîlihicazkâr'ın açıklaması;

Durak; Rast perdesi,

Seyir; İnici,

Dizi; Kürdi makamı dizisinin Rast perdesine inici tarzda göçürülmesi,

Özet; Çargâh'ta Buselik beşlisine, Rast'ta Kürdi dörtlüsünün ilavesi,

Genişlemesi; Tiz durak Gerdaniye perdesi üzerinde bir Kürdi dörtlüsü ilavesi ile olur.

Sonuç;

Gerdaniye'de Kürdi Dörtlüsü Çargah'ta Buselik Beşlisi Rast'ta Kürdi Dörtlüsü Yeden

Şed makam Kürdîlihiczâzâr'ın;

Güçlüsü; 1. derecede Gerdaniye perdesi, 2. derecede Çargâh perdesi.

Asma Karar; Çargâh, Neva ve Acem perdesi.

Donanım; si, mi, la, küçük mücennep bemolü

Dizideki perde isimleri; (Tizden pese doğru) Tiz Çargâh, Sünbüle, Nim Şehnaz, Gerdaniye, Acem, Nim Hisar, Neva, Çargâh, Kürdi, Nim Zîrgüle ve Rast.

Yeden; Acemaşiran perdesi.

Örnek;

"Gurûb etdi güneş dünyâ karardı" (Hacı Ârif Bey - Curcuna)

"Nerdesin sen gönlümün nazlı civanı nerdesin" (Mustafa Sunar - Ağır Aksak)

Birleşik Kürdîlihiczâzâr makamının açıklaması

(Hiczâzâr-1 Kürdi);

Durak; Rast perdesi,

Seyir; İnici,

Dizisi; İki türlüdür;

1. Hicazkâr makamının tiz ve orta bölgesine, Rast perdesinde bir Kürdi dizisinin ilavesi ile tertîb edilir.

Hicazkâr'ın tiz bölgesinde Gerdaniye perdesinde, bazen Hicaz beşlisi, bazen Buselik beşlisi, orta bölgesinde ise, Neva perdesinde Hicaz dörtlüsü gösterdikten sonra, Rast perdesinde Kürdi beşlisi ile tamamlanır.

Gerdaniye'de Buselik Beşlisi

Neva'da Hicaz Dörtlüsü

Rast'ta Kürdi Beşlisi

Neva'da Humayun

Gerdaniye'de Hicaz Beşlisi

Neva'da Hicaz Dörtlüsü

Rast'ta Kürdi Beşlisi

Bu tür Kürdîlihicazkâr'da 1.güçlü Gerdaniye perdesi, 2. güçlü Neva perdesidir.

2. Bileşik Kürdîlihiczâz kâr makamının ikinci şeklinde Neva perdesi üzerinde İnici Bayatî + Uşşak Dizisi + Rast perdesinde İnici Kürdi dizisi biçimindedir. Hepsi bir arada Arazbar makamının orta ve tiz bölgesidir. Bazı eserlerde Gerdaniye perdesinde Uşşak dörtlüsü veya Hüseyîni beşlisi eklenebilir. Neva perdesinde Uşşak dörtlüsü yerleştiği durumda, Çargâh perdesinde Rast beşlisi meydana gelmiş olur. Rast perdesinde Kürdi dörtlüsü ilavesi ile makam tamamlanır. Diğer detaylar, şemada gösterilmiştir.

13

T T B T T S K T T T S K

Gerdaniye'de Buselik Beşlisi Neva'da Uşşak Dörtlüsü Gerdaniye'de Uşşak Dörtlüsü

Çargâh'ta Rast Beşlisi

Neva'da Uşşak-Bayatî Dizisi

Arazbar Makamının Tiz ve Orta Bölgesi

17

T T T B T T B T T T B

Gerdaniye'de Simetrik Kürdi Beşlisi Çargâh'ta Buselik Beşlisi Rast'ta Kürdi Dörtlüsü Yeden

Rast'ta Kürdi Dizisi

Kürdîlihiczâz makâmında Gerdaniye'de Uşşak ve Hüseyîni sık kullanılmamaktadır. Bu biçimde de 2. derecede güçlü Neva perdesidir. Çargâh önemini yitirmiştir. Bu saydığımız biçimlerin hepsinin tek eserde kullanıldığı da görülmüştür. Bu takdirde makam, çok daha renkli ve gösterişli olur.

Bileşik makam tipindeki Hicazkâr-ı Kürdi'de de;
Donanım; si, mi, la küçük mücennep bemolü.

Yeden; Acemaşiran perdesidir.

Seyri; İnicidir. 1. Derecede güçlü Gerdaniye'de yarım karar yapılacak şekilde, tizde, dizideki çeşitleri meydana getiren değişik ve zengin geçkiler yapılır. Peşinden yine gösterilmiş dizi biçimlerinden biriyle 2. derecede güçlü Neva'da asma karar yapılır. Rast perdesinde Kürdi dizisi göstermek suretiyle makam tamamlanır.

Bileşik tipe örnek;

"Geçdi zahm-ı tîr-i hicrin tâ dil-i nâ-şâdıma"

(Hacı Ârif Bey - Ağır Aksak)

"Kanlar döküyor derdin ile dide-i giryan"

(Hacı Ârif Bey - Ağır Aksak)

3. Şed; Bir dörtlü veya beşliyi, ya da bir makam dizisini bulunduğu yerden alıp, başka bir perdeye, aralıkları bozmamak için gerekli işaret değişikliklerini koymak şartı ile göçürmektir. Bu takdirde durak perdesi ve yeden ile güçlü perdeleri yer değiştirir. (Esas makamdaki yerlerinin uygunu olarak)

4. Şed makam; terkîb ve tertîbi yapılmış, durak ve yedeniyle, güçlüleriyle, tiz ve pestte genişleme istidadı ile, seyir özelliği ile bir bütünlük taşıyacak biçimde kesinlik kazanmıştır.

Bir eserin makamının seyri içinde, o makamın bünyesinde bulunmayan başka bir makam dizisini, bulunması lâzım gelen perdenin dışında, başka bir perdeye göçürmek, geçici bir değişikliktir. Buna "geçki" de diyebiliriz. Göçürülen perdeye göre durak, güçlü, yeden yerlerini değiştirir. (Görev Değişikliği) Şed makamlarda ise, bu perdeler değişmez.



DOÇ.FİKRET KUTLUĞ:

1. Yeni bulunmuş makamlarımızdan biri olan eski ismi ile Hicazkâr-ı Kürdi, bugünkü adıyla Kürdîlihiczâkâr makamının mûsikî çevreleri içinde Kürdi makamının şeddi olarak tanındığı ve bu şekilde devam ettiği görülmekte ve bilinmektedir.

Özel incelemelerim sonunda Kürdîlihiczâkâr makamının Kürdi makamının Rast perdesindeki bir şed makamı olamayacağı kanısına kesin olarak kanaat getirmiş bulunuyorum. Bunun başlıca nedeni Kürdi dizisinin Kürdîlihiczâkâr makamını teşkil eden türlerinde bulunmadığıdır. Gerçi pest beşli içinde Kürdi dizisini görüyor isek de, bu beşli Kürdîlihiczâkâr makamında Zirgüle perdesinin değişik olarak kullanılması ve Kürdi perdesinin Rast üzerinde Nimzirgüle olarak değil, Zirgüle şeklinde ve hatta eksik bakiyye bemolü bölgesi içinde kullanılması asıl Kürdi dizisine uymamaktadır. Arel sisteminin karar perdesindeki Kürdi dizisini gözönünde tutarak, tizdeki dörtlüleri hiç hesaba katmadan, sanki sol üzerindeki sekizlinin tamamen kürdi dizisinden oluşan bir dizi gibi görmesi ve kabul etmesi kanaatimce isabetsiz bir görüştür. Tiz dörtlüler içinde Buselik dörtlüsü yoktur. Kürdi dörtlüsü de yoktur. Buna karşılık Bayati, Hicaz, Uşşak ve Arazbar'daki Rast beşlisini rahatlıkla tespit edebiliyoruz. Bu itibarla Kürdîlihiczâkâr makamının bir şed makam olarak görülüp tespit edilmesi de mümkün değildir.

2. Kürdîlihicazkâr makamında elemi ve sevinci belirtecek büyük ve geniş bir potansiyel vardır. Bu iki büyük ruh haletini bize Hacı Ârif Bey, bestelemiş olduğu şarkılarda çok güzel ifade etmiştir. "Gurûb etti güneş" güfteli şarkıda acı ve elem ne kadar kuvvetli ve derinliğine ifade edilmişse, "Gidelim Göksuya" güfteli şarkıda ise sevinç ve şakraklık da o derecede bir ifade bulmuştur. Kürdîlihicazkâr makamının bir tek makamdan ibaret olmayışını da gözönünde tutmamız lâzımdır. Neva üzerindeki değişik dörtlüler ve Çargâh üzerindeki Rast beşlisinin bulunması bir tek ismi ile anılan Kürdîlihicazkâr makamının yalnız Hicazkâr ve Kürdi dizilerinden oluşmadığını, diğer dizilerinde Kürdîlihicazkâr'da makamı oluşturan diziler olduğunu bilmede zorunluluk vardır. Bunun dışında Muhayyer Kürdi makamının Rast perdesine göçürülmesi ile meydana getirilen şed, Kürdîlihicazkâr olarak tanımlanmaktadır. Her ne kadar Kürdîlihicazkâr çeşnisi verilse de, diğer türler gibi özellikler taşımadığı görülür.

3. Kürdîlihicazkâr'ın şed makam olamayacağını biraz yukarda açıklamış bulunuyoruz. Konuyu şed makam olarak aldığımızda, Türk Mûsıkîsi'nde 1920 tarihlerine gelinceye kadar şed makam teriminin kullanılmadığını, hatta 750 sene Türk Mûsıkîsi'ne hükmetmiş olan Sistemci Okul içindeki bazı müzikologların "Şed makam diye bir terim yoktur" şeklindeki ifadeleri de gözönüne getirilince, bu terimin Rauf Yekta Bey ve Arel Sistemi'nce mûsıkî literatürüne tanıtıldığı anlaşılır. Ancak bu iki sistem, yani Rauf Yekta Bey ve Arel Sistemi şed makamın tarifini vermemişler. Yalnız makamın şeddi tarifi üzerinde durmuşlar ve hatta bir makamın diğer bir perdeye göçürülmesi halinde yeni bir şed makam doğmayacağını, aynı makamın göçü-

rülen perde ismi ile beraber tanıtılacağını ısrarla ve kesin olarak açıklamışlardır. Bütün mesele, Sistemci Okul'dan devir aldıkları on dört makamın kendilerine şed makam olarak geldiğini belirterek, bu on dört makam üzerinde bu makamları diğer perdelerde meydana getiren beş makamın bulunduğu ve bu beş makamın eskiden adları verilen on dört makamın ana teması olduğu görüşü üzerinde ısrarla ve kabul etmeleri neticesinde şed makam kavramına bu suretle yer verdikleri görülmektedir. Kavramı burada daha uzun şekilde anlatmak uzun sürecektir. Çalgı Eğitim Bölümü Mızraplı Sazlar Anasanat Dalı öğretim elemanlarının 1994 Kasım ayı içinde yapmış olduğu akademik kurulda almış olduğu karar Türk Mûsikîsi'nde Şed makam kavramının bulunmadığı, Arel sisteminde empoze edilen şed makam kavramının aslında mevcut olmadığı kanaatine varılmıştır.

4. 4 Numaralı sorunun cevabını 3 numaralı cevap metni içinde vermiş olduğum için burada ayrıca izaha gerek bulmuyorum.

YRD. DOÇ. SÜLEYMAN ERGÜNER:

1. Kürdîlihicazkâr makamını her ne kadar Hacı Ârif Bey'in meydana getirdiği rivayet olarak bilinir ve bazı mûsıkî kaynaklarında da (Öztuna, "**Türk Mûsıkîsi Ansiklopedisi**") aynı ifade tekrarlanırsa da, bunu mûsıkî ilmi açısından veya sanatkârane olarak yeterli görmemize imkan yoktur.

Bu konudaki fikirlerimizi doğrulayan kaynaklardan bir tanesi, Rauf Yekta Bey'in **Şehbâl Dergisi**'nde yayımlandığı "Hacı Ârif Bey" makalesidir. Hacı Ârif Bey'in bütün yönlerinden detaylı bir şekilde bahseden Rauf Yekta'nın musıkımızda özellikle son dönemlerde çok revaşa olan bu güzel ve nadide makamı meydana getiren kişiden bu ilmî makalede bahsetmemize imkan yoktur.

Buradan üç sonuç ortaya çıkmaktadır;

Birincisi, Rauf Yekta Bey gibi mûsıkî ilminde ve sanatında üstâd ve son derece müdekkik olan bir zâtın, "Kürdîlihicazkâr makamını Hacı Ârif Bey'in meydana getirdiğini bilmemesi",

İkincisi, "Bu makamı Hacı Ârif Bey'in meydana getirmemiş olduğu"

Üçüncüsü, "O devirde de bunun rivayet olduğunu kabul eden Rauf Yekta Bey ve diğer üstâdların bu rivayete itibar etmemeleri" dir.

Bu konu Sultan-i Yegâh makamı için de aynıdır. Sultan-i Yegâh makamını da Kanunî Hacı Ârif Bey'in meydana getirdiği veya çok kullandığı söylenirse de, 1729 tarihinde vefat eden Kutb-ı Nay-ı Şeyh Osman Dede'nin (Galata Mevlevîhanesi Şeyhi ve Neyzenbaşı) Sultan-i Yegâh makamında peşrev ve saz semai olduğunu da gözönüne alırsak, konunun gerçeği ve vahimliği ortaya çıkar. Bu durum, Sultan-i Yegâh makamında eser besteleyen bir mûsıkîşinas bu makamı, kendi icat etmediğinden, kendisine intikâl eden bir makam olduğu için makamın geçmişinin daha önceki asırlara da gittiğini gösterir.

Bu konudaki düşüncem şu ki; Kürdîlihiczâkâr ve Sultan-i Yegâh v.s. gibi makamlarda da aynı özellik görülmektedir. Bu bakımdan "bu makamı şu kişi icad etti" demek için kesin kaynak lazımdır. Tahminimize göre, Kürdîlihiczâkâr makamı, daha önceki asırlarda da kullanılmaktaydı. Her makamın zaman zaman fazla kullanılmaması mümkün olduğundan, o devirlerde gözardı edilebilmiş olması muhtemeldir. Kürdîlihiczâkâr makamını Hacı Ârif Bey, fazlaca ve çok güzel olarak kullanmıştır. Bu da Kürdîlihiczâkâr makamını kendisinin icad ettiği görüşünü (rivayetini) kuvvetlendirmektedir.

2. Kürdîlihiczâkâr makamını, melodik seyir olarak açıklayacak olursak; Hiczâkâr-ı Kürdi demek daha doğru olur. Aslında Kürdîlihiczâkâr tabiri ile, Hiczâkâr-ı Kürdi tabiri ifade ve seyir bakımından aynıdır. Yani makam, Hiczâkâr makamını gösterip, Kürdi karar verir. Buradaki problem, makamın Kürdi makamının Rast'taki şeddi olarak ifade edilmesidir. Bu duruma verilen isim, Kürdîlihiczâ-

kâr ise, bu şed olunmuş seyir ile ismin hiçbir alakası yoktur. Çünkü makam, bütün Hicazkâr eserler incelendiğinde görüleceği gibi, Hicazkâr seyri ile girerek, Hicazkâr dizisini gösterdikten sonra Çargâh perdesinde geçici olarak yapılacak bir istirahatten sonra Kürdi ve Nim Zirgüle perdesi alarak, Rast'ta karar etmesi ile ortaya çıkar. Bunu bugünkü izahatla, Hicazkar + Kürdi'li kalış olarak da izah edebiliriz.

Kürdîlihicazkâr makamı, şed makam değil, mürekkeb makamdır. Aslında biz, olaya Sistemci Okul gözü ile baktığımız için, makamların basit, mürekkeb ve şed olarak tasnif edilmesini, ilmi ve terminolojik olarak uygun görmemekteyiz.

3. Transpozisyonudur. Bir sesi, bir aralığı, bir diziye kendi özelliklerini koruyarak çeşitli yerlerde tekrarlamak, icra etmektir.

4. Makam, canlı bir varlıktır. Sesler arasındaki ilişkidir. Bunun için makamlar şed edilmez, sadece dizi, aralıkları şed edilebilir.

Nitekim Kantemiroğlu, "**Kitab-ı `İlmü'l-Mûsıkî `âlâ Vechil - Hûrûfat**" adlı eserinde eski edvara göre, şed kavramını üç türlü açıklamıştır;

1. **Şeddü'l İhvan**; Bu çok tercih edilen bir şed yoludur. Dügah perdesi esas alınır.

2. Şeddü'l Zi'l-hams; Hüseyinî perdesi Dügâh, dolayısı ile Muhayyer Neva kabul edilir. Düzen ve nağme buna göre icra edilir.

3. Şeddü'l - Muhalif; Bunda da bugünkü ifade ile bir ses aşağıya transpozisyon olup, Buselik yerine Dügâh kabul edilir.

Burada da görüldüğü gibi, makam transpozisyonlarından ziyade, perde ve aralık şeddi eski sistemde ön planda tutulmuştur.



CÜNEYD ORHON:

1. Kürdîlihiczâkâr makamı;

A. Hicazkâr seyirle girip, Kürdi ile karar verir.

B. Neveser gibi girip, Hicazkâr gösterdikten sonra, Kürdi ile karar verir.

C. Neva üzerinde Uşşak, Çargâh'ta Rast, Rast'ta Uşşak ve Rast'ta Kürdi ile karar verir. Bu tür seyirde karara nazire olarak Gerdaniye üzerinde Uşşak ve Kürdi gösterilebilir.

D. Sadece inici bir Kürdi halindedir.

2. Bir çok makamın günümüze kadar yaşayamaması, kaybolup gitmesine karşın, çok yeni bir makam olmasına rağmen çok sevilmiş ve geniş bir repertuara sahip olmuştur. Bir Rast, Uşşak, Bayati makamının ağırlığını taşımaz. Parlak bir ifade kabiliyetine sahiptir ve kanaatime göre uzun yıllar yaşayabilme kudretini bünyesinde taşımaktadır.

3. Şed; bir makamın başka bir perdeye göçürülmesi veya başka bir perdede kurulmasıdır.

4. Makam, dizisi, bundan daha önemlisi seyri ile meydana gelir. Aynı diziyi taşıyan makamların farklı farklı isimlendirilmesi, işte bu seyir ve çeşni unsurlarındandır. Kısaca ifade etmek istersek, seyir ve çeşni olmadan makam yaratılamaz. Şed makam diye bir makam

olmadığı kanaatindeyim. Dizileri aynı veya çok benzer olmakla beraber, Hicazkâr, Evcârâ, Sûz-i Dil, Şedaraban, v.b. gibi makamlar, herbiri kendilerine has özel makamlardır. Bir makam, kendini belirleyen seyir ve çeşnisi ile hangi perdeye göçürülürse göçürülsün, yine o makamdır.



NEVZAT SÜMER:

1. Kürdîlihiczâkâr makamı, Hicazkâr ile Kürdi makamının veya Hicazkâr ile Kürdi dörtlüsünün karışımı olarak Hacı Ârif Bey tarafından meydana getirilmiştir. Makam Hicazkâr gösterdikten sonra, Kürdi dörtlüsü veya Kürdi dizisi ile karar eder. İlk kullanımları da çoğunlukla makamın bu şekilde olduğunu göstermektedir. Ancak bilâhare yapılan eserlerde Neva'da Uşşak, Neva'da Karcığâr uygulanması adet haline gelmiştir. Hacı Ârif Bey'den sonraki bestecilerin pek çok eserlerinin bu yapıda olduğunu görmekteyiz. Hatta bazılarında Neva'da Acem ve Çargâh'ta Buselik çeşnilerinde rastlamaktayız.

H.Saadettin Arel, bu makamın Kürdi'nin şeddi olarak Şed makamlar arasına almıştır. Yukarıdaki açıklamamıza göre Kürdîlihiczâkâr'ın mürekkep makam olarak görülmesi, daha doğru bir yaklaşımdır.

2. Bu makamın birinci soruda belirtilen bazı özelliklerine ek olarak, Kürdi dizisinde olduğu gibi bu makamda da, Niseb-i Şerife'nin yüksek oluşu ve bunun yarattığı güzellik yanında makamın bestecilere çok geniş bir geçki ve anlatım imkanı vermesi de başlıca özelliklerindendir.

3. Şed kavramı, bence sadece göçürme (transpozisyon) ifade eder.

4. Makamın şeddi kavramı, kendi dışında göçürüle-
bileceği bir perde de dizisi, seyri, karakteri ve diğer
bütün unsurları ile icra edilmesini anlatmaktadır.

Şed makamlar grubunda yer verilen makamlar ise
ancak dizi benzerliği ile bu kavrama yakın olabilir. Bu-
nun dışında ayrı ayrı özellikleri olan ayrı seyirler gös-
teren ve ayrı duyguları taşıyan bu makamlar şed kavramı
ile bağlamak mümkün görülmemektedir.



YAVUZ ÖZÜSTÜN:

1-2. Bazı mevcut makamlar batı dili ile altere edildikleri zaman, yani muayyen derecelerinde bir değişme olduğu zaman bir başka makam adını alırlar. Bazen de o değişikliğin adı, o makama ilave edilir. Yani Sûznak makamının bir derecesini altere edip, Zirgüle perdesini eklerseniz, Zirgüle'li Sûznak makamı olur. Hicaz makamı da öyledir. Hicaz'a Zirgüle ilave ederseniz, yani kendi ana perdesini Rast yerine Zirgüle kullanırsanız, Zirgüle'li Hicaz olur. Yoksa Zirgüle'li Hicaz; yerinde Hicaz beşlisine Hicaz dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiş değildir.

Kürdîlihiczâkâr makamı da aslında böyledir; Hicazkâr makamındaki Segâh perdesini (Rast üzerine yazıldığı zaman) altere edip, onun yerine Kürdi perdesi kullanırsanız, Kürdîlihiczâkâr makamı olur. Kürdîlihiczâkâr'ın içindeki çeşnilerin hepsi bu değişiklikten kaynaklanmaktadır. Yani bütün mesele Hicazkâr makamını tanımaktır. Hicazkâr'ı, eğer doğru tarif ederseniz, bütün özelliklerini gösterecek bir tanım yaparsanız, Kürdîlihiczâkâr makamı o zaman kendinden ortaya çıkar.

Hicazkâr makamı tam inici bir makamdır. Neva perdesindeki Hümâyûn'a, Rast perdesindeki hicazları eklerseniz, kelime anlamı Hicaz'la dolu olan Hicazkâr makamını elde edersiniz. Hicazkâr makamının bütün hususiyetlerini ortaya çıkaran Rast perdesinde kullanılan bütün hicazlardır. Örneğin; Rast'taki Hicaz'ı Hümâyûn olarak kullanır-

sak, Çargâh perdesinde Buselik olur, Neva'da Kürdi olur, Gerdaniye'de Kürdi olur. Keza Buselik'in bir ikinci yapısı vardır. Buseliğin beşinci derecesinde Kürdi veya Uşşak - Hüseyini vardır. Çargâh'taki Buselik'in beşinci derecesi Gerdaniye olduğuna göre, Gerdaniye perdesinde de Uşşak vardır. Rast'taki Hicaz'ı, uzal olarak ele alalım. Uz-
 zal'ın beşinci derecesinde Uşşak vardır. Rast'taki Hicaz'ın beşinci derecesi Neva perdesi olduğuna göre, Neva'da da Uşşak olur. Hepsini saymama lüzum yok. Hicaz-kâr'ın bütün developmanının üzerine Segâh perdesi yerine Kürdi perdesi koyarsanız, ikinci bir dinamik daha kazanırsınız. O zaman; Neva'daki Kürdi'ye Kürdi perdesini de eklerseniz, Kürdi'de Acemaşiran olur. Kürdi perdesinde Acemaşiran olursa, Neva perdesinde Saba yapabilirsiniz, şevk-u tarab yapabilirsiniz. Çargâh'taki Buselik'in üçüncü derecesinden dolayı Nim Hisar perdesinde Acemaşiran olur, bu sefer onun üçüncü derecesinde Saba yaparsınız. İkinci bir şevk-u tarab yaparsanız, bu sefer Gerdaniye üzerinde Saba olur. Nitekim Kürdîlihiczâkâr eserlerde sık sık kullanılan bir çeşnidir. Akla şöyle bir soru gelebilir; Hicazkâr makamının yedeni Irak perdesi olduğu halde Kürdîlihiczâkâr makamının neden Acemaşiran perdesidir? Çünkü makamların pes nahiyyelerindeki genişleme bölgelerinde Türk Mûsikîsi'nin yapısını teşkil eden temel çeşnilerden olmalıdır. Eğer hem Irak perdesi, hem de Kürdi perdesi kullanırsanız, Niseb-i Şerife teşkil etmez. Çünkü Kürdi perdesi Irak perdesinin tam dörtlüsü değildir. Segâh perdesi altere edilip Kürdi perdesi olduğu zaman Niseb-i Şerife'yi muhafaza etmek için, yeden Irak perdesi yerine Acemaşiran olmuştur.

Bütün bu çeşniler, makamın kendi değişimi, gelişimi kendi developmanıdır. Türk Mûsıkîsi'nin temel yapısı sabit bir diziye sahip olmamasıdır. Türk Mûsıkîsi yapısı itibariyle hareketli, yani değişken bir mûsıkîdir.

3. Şed; batıdaki transpozisyonun aynısıdır.

4. Buselik makamını Hüseyinîşiran üzerinde çalarsanız, o yine Buselik makamıdır. Fakat Hüseyinîşiran'a şed etmiş olursunuz. Kürdi makamını hangi perde üzerinde çalarsanız çalın, Kürdi makamıdır. Makam, kendi hususiyetlerini muhafaza etmek kaydıyla bir başka perdeye göçürülmüşse şed edilmiş olur. Eğer kendi hususiyetlerini göçürüldüğü perde üzerinde kaybediyorsa, o zaman başka bir makam olur. Neva perdesindeki Araban makamını Yegâh perdesine şed ederseniz, Şedd-i Araban makamı yani şed makam olur. Yoksa Şedd-i Araban makamı anlatıldığı gibi Zirgüle'li Hicaz'ın şeddi değildir, Araban makamının şeddidir. İsmi üzerinde olan bir şeyi, biz hala tarif etmeye uğraşıyoruz. Nitekim Hacı Ârif Bey, makamın aslının Hicazkâr olduğunu bir nevi bize anlatmak için bazı şarkılarını Hicazkar olduğunu bir nevi bize anlatmak için bazı şarkılarını Hicazkâr bitirmiştir. "Sende aceb uşşâka eziyyet mi çoğaldı" v.s.

Sonuç olarak "Kürdîlihiczâkâr makamı Kürdi makamının Rast perdesindeki şeddidir." gibi bir anlatım söz konusu değildir.

NECDET VAROL:

1-2. Birinci ve ikinci sorularınızı, birarada cevaplamayı, gereği itibariyle uygun buluyorum.

Eski müzisyenlerin Hicazkâr-ı Kürdi dedikleri, sonradan "Kürdîlihicazkâr"'a dönüşen makam; Nazariyat kitaplarında "Kürdi makamının Rast perdesinde inici olarak göçürülmesi ile elde edilmiş bir şed makamdır" şeklinde açıklanmaktadır.

Üç ayrı bölümde mütalaa edilir ve nazariyatçıların bir kısmı, üç tür Kürdîlihicazkâr makamının varlığından bahsetmişlerdir.

- A. 1. Nevi Kürdîlihicazkâr Makamı,
- B. 2. Nevi Kürdîlihicazkâr Makamı,
- C. 3. Nevi Kürdîlihicazkâr Makamı.

A Fıkrasında yazdığımız 1. nevi Kürdîlihicazkâr Makamı, Rast üzerine göçürülmüş yalın ve inici bir Kürdi dizisinden ibaret olup, Acem perdesinde, Nim Hisar perdesinde, Neva perdesinde ve Kürdi perdesindeki asma kalışları ile değişik çeşnileri özellik olarak içinde taşıyan ve tabi esas dizisi içindeki genişleme bölgesinde ve Gerdaniye üzerinde Kürdi, Çargâh perdesindeki Buselik ve Rast perdesindeki Kürdi ana kalışlarını içermektedir.

2. Nevi Kürdîlihiczâkâr Makamı ise, (ki makamın bu türüne daha çok Hicazkâr-ı Kürdi denmiştir) bilinen Hicazkâr makamının, Çargâh perdesine kadar olan tiz bölgesi ile 1. nevi Kürdîlihiczâkâr makamının birleşmesinden meydana gelmiş bir dizi taşımaktadır. Özelliklerine gelince, Hicazkâr'ın Çargâh'a kadar olan tiz bölgesinin içerdiği tüm özellikleri kullanır; Yani, Gerdaniye perdesinde Buselik, Neva'da Hicaz, (ki böylece gizli bir Hicaz Hümâyûn dizisi teşekkül eder) Gerdaniye'de Hicaz, Çargâh'ta Nikriz kullanırken, Çargâh perdesinde de gizli bir Neveser dizisi meydana gelmektedir. Ayrıca Neva'da Hicaz, Çargâh'ta Nikriz kullandığı sıralarda Segâh perdesinde bir Hüzzam beşli veya çeşnisi meydana gelmiş olur. Böylece bu özellikler tamamlandıktan sonra, 1. nevi Kürdîlihiczâkâr'la karara giderken, (ki bu sırada Neva'da Kürdi, Çargâh'ta Buselik çeşnileri doğmaktadır) ve veya ya Rast'taki Kürdi dörtlüsü ile ya da bütün inici Kürdi dizisi ile Rast perdesinde son kararını verir.

3. Nevi Kürdîlihiczâkâr makamı ise, (ki buna da "Arazbar'lı Kürdîlihiczâkâr" denir) bu da; Arazbar makamının gene Çargâh perdesine kadar olan tiz bölgesi yani Neva'da Bayati, Çargâh'ta Rast kısımları, kullanıldıktan sonra, gene inici Kürdi dizisinin eklenmesi ile meydana gelmiştir.

Buna da Gerdaniye'de Buselik, Neva'da Uşşak, Çargâh'ta Rast, Rast'ta Kürdi ana kalışları ile (geçici kalışlar) Acem'de Çargâh, Neva'da Kürdi, Çargâh'ta Buselik çeşnilerini ve asma koşullarını içeren özelliklerini taşımaktadır.

Yukarıda bahsettiğimiz bu üç çeşit Kürdîlihîcaz-kâr makamı, ayrı ayrı kullanıldığı gibi, üçü bir arada da kullanılabilir.

Bestekâr, bu türler içinde özgürlüğüne sahip olarak, istediği şekilde bir kompozisyon çizip üretebilir.

3. Şed kavramı, bir başka deyişle Transpozisyon (Göçürme) kavramıdır. "Herhangi bir makamı, esas yerinden alıp, herhangi bir başka perdede şeddini yapma, bir başka perdeye göçürme olayıdır."

Bu durumda göçürülmüş makam, gittiği perdede gene aynı makamdır. Özelliklerinden ve ifadesinden hiç bir kayba ve değişikliğe uğramamıştır. Terkîb aynıdır, aralıklar aynıdır, isim aynıdır. Değişenler ise, makamın kişiliğine ve özelliğine hiçbir değişik etki yapmayan, karar perdesi ve dolayısı ile diğer perdeler ve aralıklarını koruyabilmesi için de gerekli arızalardır. Bu göçürme olayı, sadece tını farklılığını getirir.

Yazılıyorsa, arıza ve donanım, yazı farklılığını getirir. Sadece icra ediliyorsa, yazım farklılığına da gerek yoktur. Aynı arızalar, itibarî olarak kullanılır.

Adı değişmemekle beraber, gittiği yeri belirten transpoze edildiği perdenin adı kendi adının başında

kullanılır. Örneğin; Hüseyinîşîran'da Hicaz, Yegâh'ta Nihavend, Kaba Çargâh'ta Kürdîlihiczâkâr v.b.

Şed olayı (transpozisyon-göçürme olayı) keyfi yapılmaz. Bir sebebe, ihtiyaca veya bir maksada bağlı yapılır.

A. Solistlerin ses cinslerine göre çeşitli uygun ses ihtiyacı, arayışı,

B. Bazı saz eserlerinin, icra edilen çalgılar yapı ve karakterlerine göre uygun tını elde etmek maksadı, Şed (Transpozisyon-Göçürme) olayını gerektirir.

4. Tabii ki farklı kavramlardır. Şed (Transpozisyon - Göçürme) olayını yukarıda açıkladık. Şed makam kavramı ise tamamen farklı bir olgudur.

Şed - Göçürme olayını yukarıda bahsettiğimiz sebep, ihtiyaç ve maksatlara göre, biz gerektiğinde her zaman yapabiliriz. Bu, bir icra olayıdır. Eğer yazılı ise, gene icraya hazırlık olayıdır.

Şed makam kavramı ise tamamen farklı bir olgudur. Yukarıda söyledik. Şöyle ki; "Bazı belirli basit makamlar, bazı belirli perdelere bazı müzikologlar, müzik bilim adamları tarafından vakti zamanında göçürülerek elde edilmiş makamlardır."

Bu yolla elde edilmiş şed makamlar, meydana getirildikleri perdelerle, sadece aralıklarını ve esas dizi yapılarını korurlar. Bunun dışında her şey değişir. Esas makamın, niteliği, seyir karakteristiği, karar perdesi dolayısı ile güçleri ve bunlara bağlı olarak perde isimleri, arızaları, donanımları ve diğer öğeleri, ifadesi, genişleme bölgeleri, esas diziye ek bazı ilave dörtlü ve beşliler, kullanım farklılıkları, v.s.

Böylece makam, esas özelliklerini terkedip yeni özellikler kazanmış olarak, yeni bir makam hüviyeti ve karakteri ile ortaya çıkmış olur. Ve de yeni bir isim alarak, yeni hüviyeti ve yepyeni ifadesi ile başlı başına ayrı ve değişik bir makam olarak, müzik ifade hayatında yerini almış olur.

İşte böylece bu "şed makamlar", yeni adı ve kişiliği ile makamlar arasında, makamlar listesinde, makamlar tasnifinde yerini almışlardır.

Tanımda gördüğümüz bu makamları meydana getiren bazı belirli basit makamlar;

1. Çargâh,
2. Buselik,
3. Kürdi,
4. Zirgüle'li Hicaz'dır.

Meydana getirdikleri bazı belirli perdeler ise;

1. Yegâh,
2. Hüseyniaşiran,
3. Acemaşiran,

4. Irak,
5. Rast,
6. Nim Hicaz'dır.

Ve bu makamlardan yüzlerce, binlerce nadide eser,
klasik - romantik bir vakıa olarak Türk Mûsıkîsi reper-
tuarında yer almış ve de öteden beri icra edilmektedir.



SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Bu araştırmada, Hacı Ârif Bey'in terkîb ettiği, O'nun devrinden bugüne kadar şarkı formunda en çok kullanılan makamların başında gelen Kürdîlihicazkâr makamının nazari hüviyyeti ve analizi, Türk Mûsıkîsi'nde temel oluşturan nazari sistemler içinde ele alınmıştır.

Bugün üzerinde hala değişik görüşler belirtilen Türk Mûsıkîsi ses sistemi, perde, ana makam, makam tarifleri, akord, usûl konularında olduğu gibi , terkîb edildiği devirden bugüne kadar değişen Türk Mûsıkîsi nazari sistemi ile beraber Kürdîlihicazkâr makamının nazari hüviyyetinde de ihtilâflar bulunmaktadır.

Türk Mûsıkîsi makamlarını, Türk Mûsıkîsi'nin gelişme dönemini kapsayan Sistemci Okul nazari sisteminde ve bu ekoldeki değerli mûsıkîşinasların, nazariyatçıların yazdığı mûsıkî risalelerindeki (edvârındaki) izahlarını, yakın geçmişteki nazariyatçıların çalışmalarını ve özellikle 20. yüzyılda nazari araştırmalar yapmış müzikologların görüşlerini hem bir araya toplayarak hem de birbirleri ile karşılaştırarak incelemek şarttır. Bu çalışmaların Türk Mûsıkîsi'nin icrası kadar önemli olduğu da bir gerçektir.

Bu anlayıştan yola çıkılarak, Kürdîlihiczâz kâr makamı 19. yüzyıl içinde terkîb edilen bir makam olması sebebi ile, öncelikle Türk Mûsıkîsi'nde 13. yüzyıldan 20. yüzyılın başlarına kadar devam eden Sistemci Okul'daki terkîbat içinde ele alınmıştır. Ancak 19.yüzyıldan önce yazılmış Türk Mûsıkîsi literatüründe elbetteki bu makamın nazari tarifi bulunmamaktadır. Hacı Ârif Bey'in makamı terkîb edişinden sonraki dönemlere ait kaynaklarda Kürdîlihiczâz kâr makamı müstakil bir başlık altında nazari olarak tarif edilmiş ve Sistemci Okul'un dışında bulunan, 20.yüzyıl başlarında kurulmuş Rauf Yekta Bey ve H. Saadedtin Arel- Dr. Suphi Ezgi nazari sistemlerinde de Kürdîlihiczâz kâr makamının nazari hüviyeti incelenmiştir.

Kürdîlihiczâz kâr Makamının Tarihçesi başlığı altında ele alınan nazari görüşlerin dördü; ⁽³⁷⁾ Kürdîlihicâz kâr makamını Hicâz kâr makamı (daha ziyade Arazbar'lı şekli) + Kürdi dizisinin, diğeri ise ⁽³⁸⁾ Hicâz kâr makamı + Kürdi dizisinin eklenmesi ile terkîb edilmiş olduğunu göstermektedir. Hacı Ârif Bey'in eserleri tetkîk edildiğinde de aynı terkîbler görülmektedir. Bu nazari görüşler ele alındığında, Kürdîlihiczâz kâr makamının Kürdi makamının Rast perdesindeki şeddi olduğuna dair bir bilgiye rastlanmamakta, Kürdîlihiczâz kâr makamının Hicâz kâr makamı + Kürdi dizisinin bileşimi ile terkîb edildiği kabul edilmektedir.

³⁷ Tanburî Cemil Bey, "Rehber-i Mûsıkî"

Hasan Tahsin, "Gülzâr-ı Mûsıkî"

Muallim İsmail Hakkı Bey, "Mahzen-i Esrar-ı Mûsıkî"

KARADENİZ, M. Ekrem, "Türk Mûsıkîsi'nin Nazariye ve Esasları"

³⁸ SÖZER, Vural, "Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi"

13. Yüzyıl başlarında Urumiyeli Safiyuddin ve Abdülkadir Meragi tarafından kurulmuş ve geliştirilmiş olan ve 20. yüzyıl başlarına kadar Türk Mûsıkîsi'nde yedi yüz seneyi geçen bir egemenlik içinde devam eden Sistemci Okul, elbetteki Hacı Ârif Bey'inde uyduğu ve uyguladığı bir nazari sistemdir. Hacı Ârif Bey'in eserleri tetkik edildiğinde Kürdîlihiczâkâr makamını Hicazkar makamından hareketle ihtirâ etmiş olduğu görülmektedir.

Rauf Yekta Bey ise, Hicazkâr-ı Kürdi başlığı altında verdiği dizi ve seyir örneği ile, her ne kadar Kürdîlihiczâkâr makamının Hicazkâr makamından hareketle ihtirâ edilmiş olduğunu kabul etmiş görünse bile, vermiş olduğu seyir örneğinde makamı, Kürdi makamının Rast perdesindeki şeddi olarak ve bu anlayışta verdiği tahmin edilmektedir.

H. Saadettin Arel - Dr. Suphi Ezgi nazari sistemine göre de Kürdîlihiczâkâr makamı Kürdi makamının Rast perdesindeki şeddidir.

Kürdîlihiczâkâr makamının Türk Mûsıkîsi makam tasnifindeki yerini belirlemek için, Türk Mûsıkîsi Tarihi'nin seyri içinde şeddin gelişme ve değişmelerinin ve nazari sistemlerin şed hakkındaki görüşlerinin incelenmesi uygun bulunmuştur.

Sistemci Okul'un ilk devirlerindeki mûsıkî ustaları, şed kelimesini değişik manalarda kullanmışlardır.

Şed ve tabakat terimlerinin anlamları zamanla yer değiştirmeye başlamış, tabakat terimi kullanımdan kaldırılarak yerine şed kelimesi konulmuş ve metinlerde şed kelimesi bugünkü anlamda kullanılmaya başlamıştır. Şed makam teriminin ise, Sistemci Okul'da anlamı ve karşılığı yoktur. Bu kavram, çok daha yeni, 20. yüzyıl buluşu olarak ortaya çıkmaktadır.

Türk Mûsikîsi'nin büyük araştırmacı ve müzikologlarından Rauf Yekta Bey'in şed ve şed makam hakkında görüş ve bilgilerin öğrenmek için yayımladığı yazılı bir metin veya kitap bulunmamaktadır.

Şed makam terimini kullanan, tanıtan ve bu konuda tetkikler yapan H. Saadettin Arel - Dr. Suphi Ezgi nazari sistemi olmuştur.

Kürdîlihiczâkâr makamının nazari hüviyyetinin bugüne nasıl yansıdığını araştırmak için Öğretim Elemanları'nın da bu makam hakkındaki görüş ve düşünceleri alınmıştır. Görüşleri alınan Öğretim Elemanları'nın beşi, Kürdîlihiczâkâr makamının Kürdi makamının şeddi değil, mürekkep makam olduğunu, biri Kürdi makamının şeddi olduğunu, diğeri ise, hem şed hem de mürekkep makam olduğunu ileri sürmektedir.

Ancak 20.yüzyılın başlarına kadar Türk Mûsikîsi'nde hakim olmuş Sistemci Okul'da ve bu okulun nazari anlayışı içinde araştırmalar yapan müzikologların tarif-

lerinde Kürdîlihiczâz makâmının Kürdi makâmının Rast perdesindeki şeddi olduğuna dair bir bilgiye rastlanmamaktadır.

Yapılan bu araştırmada, gerek eser analizlerinden, gerek eski edvârın incelenmesinden, gerekse öğretim elemanlarının görüşlerinden anlaşıldığı kadarı ile, çoğunlukla Kürdîlihiczâz makâmının Kürdi makâmının Rast perdesindeki şeddi olmadığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Bugün Kürdi makâmının Rast perdesindeki şeddi olarak yapılmış veya yapılacak olan Kürdîlihiczâz bestelerin bu makamın mürekkep makam olma özelliğini değiştirmeyeceği de bir gerçektir.

Türk Mûsikîsi'nin nazariyatı üzerinde çalışmalar yapmış bütün nazariyatçıların ve mûsikîşinasların, duyguları ifade eden nadide Türk Mûsikîsi makamları ile eserler vermiş bestekârların hepsine, Türk Mûsikîsi ilim ve sanatı üzerinde çalışmalar yapan yeni nesil gönül dolusu şükran duymalıdır. Bu araştırmada olduğu gibi diğer konularda da bu tür ilmi çalışmaların yapılması Türk Mûsikîsi açısından son derecede gerekli ve faydalıdır.

KAYNAKLAR:

- Abdûlbâkî Nâsır Dede, "Tedkîk ü Tahkîk", 1794.(1209)
- AREL, H. Saadettin, "Türk Mûsıkîsi Nazariyatı Dersleri", İstanbul, 1968.
- BARDAKÇI, Murat, "Maragalı Abdülkâdir", Pan Yayıncılık, İstanbul, 1986.
- EZGİ, Suphi, "Nazari ve Amalî Türk Mûsıkîsi", Cilt I, İstanbul, 1933.
- Hasan Tahsin, "Gûlzâr-ı Mûsıkî", İstanbul, 1905. (1323)
- Hâşim Bey, "Hâşim Bey Mecmuası", İstanbul, 1860. (1280)
- KANTEMİR, Dimitrius, "Kitab-ı `İlmü'l - Mûsıkî `âlâ Vechil - Hûrûfat", Tura Yayınları, İstanbul, 1976.
- KARADENİZ, M. Ekrem, "Türk Mûsıkîsi'nin Nazariye ve Esasları", Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1965.
- KUTLUĞ, Fikret "Araştırma Notları", Özel Arşiv.
- Muallim İ. Hakkı Bey, "Mahzen-i Esrar-ı Mûsıkî Tekamül Dersleri", Feniks Matbaası İstanbul, 1926.
- ÖZALP, M. Nazmi, "Türk Mûsıkîsi Tarihi", Derleme, Cilt I, TRT, Müzik Dairesi Başkanlığı, Yayın No;34, Basılı Yayınlar Müdürlüğü Yayın No;200, Ankara, 1986.
- ÖZTUNA, Yılmaz, "Büyük Türk Mûsıkîsi Ansiklopedisi", Kültür Bakanlığı, 1163, Kültür Eserleri Dizisi 149, Cilt I, Ankara, 1990.

- Rauf Yekta Bey,** "Türk Mûsıkîsi", Fransızca'dan Çeviren; Orhan Nasuhioğlu, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1986.
- Rauf Yekta Bey,** "Şehbâl Dergisi", Hacı Ârif Bey Makalesi, Cilt III, Sayı;53, İstanbul, 1913
- SÖZER, Vural,** "Mûzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi", Atlas Kitabevi, İstanbul, 1964.
- Tanburî Cemil Bey,** "Rehber-i Mûsıkîsi", İstanbul, 1900.(1318)



EK A:

Kürdîlihiczâz makâmına örnek oluşturan eserler, bestekârlarının doğum tarihlerine göre sıraya dizilmiştir.

Hacı Ârif Bey'in "Sırma saçlı yare kim haber versin", "Muntazır teşrîfine hazır kayık", "Kanlar döküyor derdin ile dide-i giryân", "Niçin terk eyleyip gitdin a zâlim", Harâb-ı deşt-i gamdır şimdi bî-gam gördüğün gön-lüm" güfteli beş şarkısı,

Kemençeci Vasilaki'nin Kürdîlihiczâz Peşrevi, Asdik Ağa'nın I.beste, II.beste, Ağır Semai, Yürük Semai'den oluşan Kürdîlihiczâz Takımı,

Tatyos Efendi'nin Kürdîlihiczâz Peşrevi, Kürdîlihiczâz Saz Semai,

Şevkî Bey'in "Harâb oldu yerim yurdum otağım" güfteli şarkısı,

Kanunî Hacı Ârif Bey'in "Yar ne kadar yareledi, gamzelerin bak bedenim" güfteli bestesi,

Bursalı Mihran Efendi'nin "Ehl-i aşkın dilinden haberdar olmayan bilmez" güfteli şarkısı,

Rahmi Bey'in "Mahrumu şevkîm ruhum pür ahzan" güfteli şarkısı,

Selanikli Ahmed Bey'in "Tir-i nigehein açdı ciğer-gâhıma yâre" güfteli şarkısı,

Lem'i Atlı'nın "Bir kendi gibi zalimi sevmiş, yanıyormuş" güfteli şarkısı,

Tanburî Cemil Bey'in Kürdîlihiczâz Peşrevi,

Nasib'in Mehmed Yürü'nün "Derdin ne ise saklama,
mahrem olayım ben" güfteli şarkısı,

Suphi Ziya Özbekkan'ın "bir gamlı hazanın sehe-
rinde ısrara ne hacet yine bülbül" güfteli şarkısı,

Selahaddin Pınar'ın "Ne gelen var, ne haber var,
gün uzun yollar uzak" güfteli şarkısı ekte sunulmuştur.



KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

Aksak

Beste : Hacı Ârif Bey

Güfte : ?.

Sır ma saç lı

yâ re kim

of

ha ber ver sin

Bağ Uğ lı ra dık dı ca

gö yo nül lun

of of

1

zül câ fû nân te e li ne ne

2

ne Pe yâ mı hic

râ nı of

of
sa bâ gö tür

Saz

Aranağmeye

sün
Aranağme

Tımur Yalçın

Sırma saçlı yâre kim haber versin
Bağlı kaldı gönül zülf-i teline
Peyâm-ı hicrânı, sabâ götürsün
Uğradıkça yolu cânân eline

KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

Aksak

Beste : Hacı Ârif Bey

Güfte : ?



Mun Kır ta zir teş rî fi ne hâ
Kır ma lût fet hâ tı nı ri mes

zır tâ ka ne yık yi

hâ mes zır tâ ka ne yık yi Saz.....

Saz..... İn Süs ce le yaş nip mak tak

la zül bu fü cum nüz a re sey şâ re ne

çık yi sey şâ re ne

çık yi Saz..... çık yi Saz.....

Pen Ey be man ih tin yâ den sem fe ti râ kâ ce ğit

pek hâ de ne şık yi

pek hâ de şık Saz.....
hâ ne yi

şık Saz..... Aranağme'ye
yi çık

Aranağme

Timur Yalçın

Muntazır teşrifine hâzır kayık
İnce yaşmakla bu cum'a seyre çık
Penbe mantinden ferâce pek de şık
İnce yaşmakla bu cum'a seyre çık

Kırma, lûtfet, hâtır-ı mestâneyi
Süslenip tak zülfün üzre şâneyi
Eyle ihyâ semt-i kâğıthâneyi
İnce yaşmakla bu cum'a seyre çık

Aksak

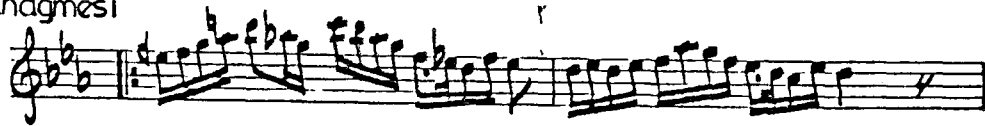
KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

" Kanlar döküyor derdin ile dîde-i giryân "

Hacı Ârif Bey
(1831-1885)

) Kan lar dö kü yor der din_i le
dî de i gir yan (Saz yan (Saz
) A teş sa çı yor hic rin_i le
sî ne i su zan (Saz zan (Saz
) Zül ti si ye hin gi bi di lin
ha li pe ri şan (Saz şan (Saz
) Öl dür dü be ni der di ga min
ey şe hi hu ban (Saz ban (Saz

Aranağmesi



Kanlar döküyor derdin ile dîde-i giryân
Âteş saçıyor hicrin ile sîne-i süzân
Zülf-i siyehingibi dilin hâli perîşân
Öldürdü beni derd-i gamın ey şeh-i hûbân

dîde-i giryân - ağlayan göz
hicr - ayrılık
süzân - yanan, yakıcı
dil - gönül
şeh - şah, padişah
hûbân - güzeller

Aksak

KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

"Niçin terk eyleyip gittin a zâlim"

Hacı Ârif Bey
(1831 - 1885)

Of of of of (Saz)

Niçin ter key le yib git din (Saz)

a za za lim (Saz)

of of of of (Saz)

Se ni sev mek inidir bil mem

ve ba ve lim (Saz)

of of of (Saz)

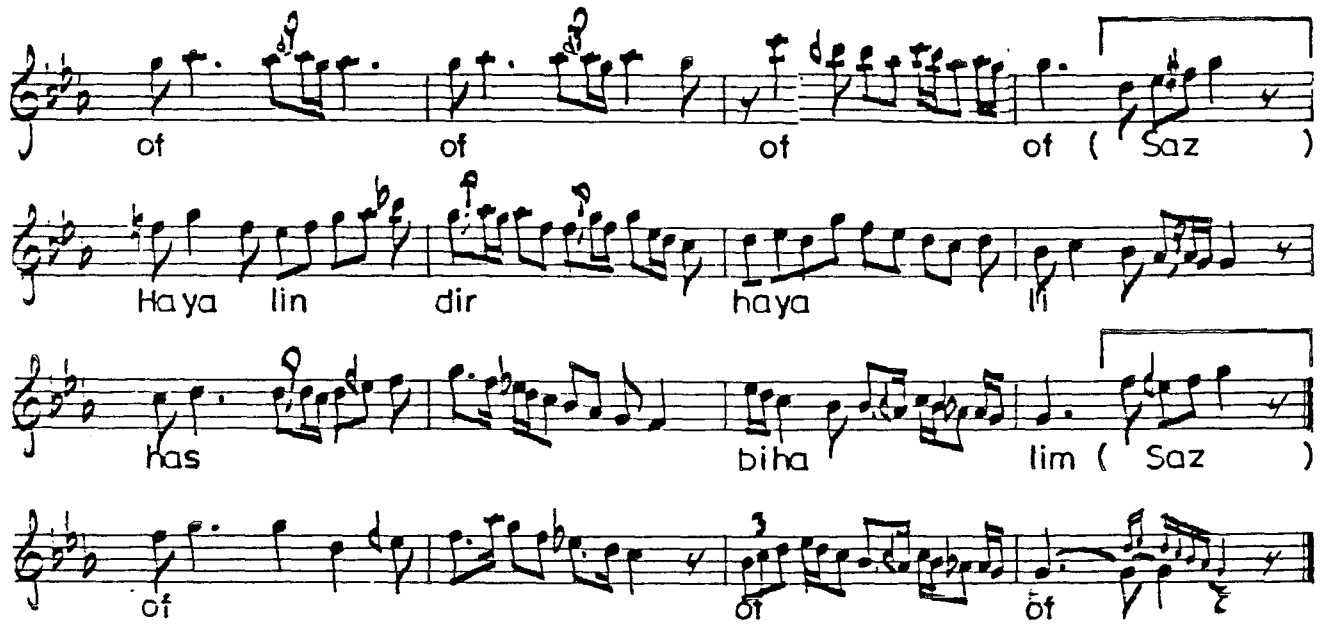
Fe da ol sun sana bu ca

nüma ma lim (Saz)

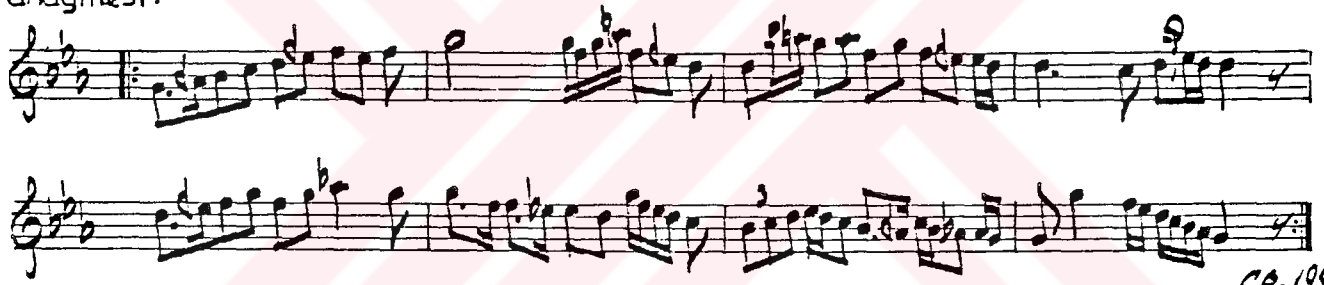
of of of of (Saz)

Yi ne gör mek li ğe yok sa (Saz)

meca ca lim (Saz)



Aranāğmesi :



co. 1991

Niçin terk_eyleyib gitdin a zālim
Seni sevmek midir bilmem vebālim
Fedā olsun sana bu cān_ü mālīm
Yine görmekliğeyoksa mecālīm
Hayālindir hayal-i hasb-i hālīm

Hacı ĀRĪF BEY

vebāl - günah, azab
mecāl - güc, kuvvet
hasb-i hāl - görüşüp derdleşme
(hasbihâl)

KÜRDİLİHICAZKÂR ŞARKI

(Harâb-ı deşt-i gamdır şimdi bî-gam gördüğün
gönlüm)

BESTE: HACI ÂRİF BEY
GÜFTE: SA'DÎ

USÛLÜ: AKSAK

Ha ra bı deş ti gam
Ha yâl ol du be nim

dir hem şim di bî gam
bez mi dil dar

gör dü gün gön lüm (Saz....)
ol du gum dem ler (Saz....)

Pe ri şan lıdır ya se nin vak
Vi sa lı ri le mah

tiy su le hur rem gö
di ağ yar o

gör dü gün gön lüm (Saz.....)
ol du gum dem ler (Saz.....)

Cü da düş dü mu kad
De ğiş di Sa' Sa' di ya

dem a ya re hem dem
su de ef kâr

gör dü ğün gön lüm (S a z) Pe rî şan

dır se nin vak tiy

le hur rem gö gör dü ğün gön

1. lüm (S a z) 2. lüm oğuz

Harāb-ı deşt-i gamdır şimdi bî-gam gördüğün gönlüm
 Perîşandır senin vaktiyle hurrem gördüğün gönlüm
 Cüdā düşdü mukaddem yāre hem-dem gördüğün gönlüm
 Perîşandır senin vaktiyle hurrem gördüğün gönlüm

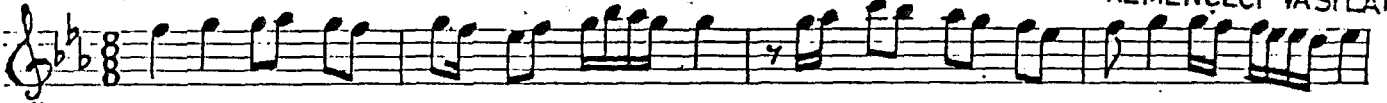
Hayâl oldu benim hem-bezm-i dildār olduğum demler
 Visāl-i yār ile mahsūd-ı ağyār olduğum demler
 Değişdi "Sa'diyā,, āsūde efkār olduğum demler
 Perîşandır senin vaktiyle hurrem gördüğün gönlüm

(Mefāilün Mefāilün Mefāilün Mefāilün)

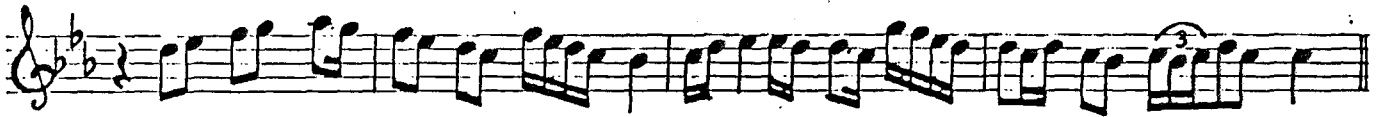
KÜRDİLÎ HİCAZKÂR PEŞREVİ

HANE I

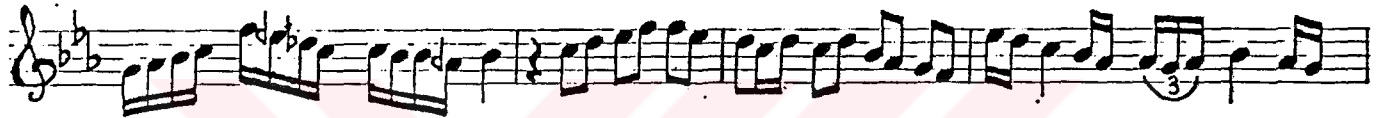
KEMENÇECİ VASÎ LAK



DÜYEK



MÜLAZİME



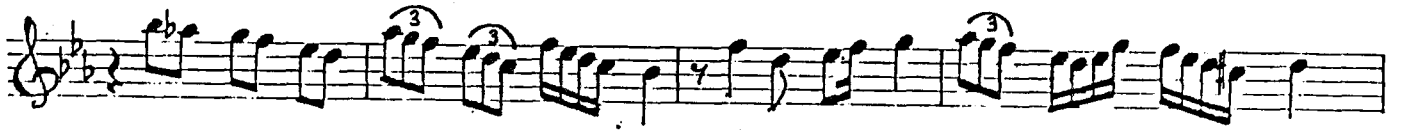
HANE II



HANE III



HANEİY



AYŞE

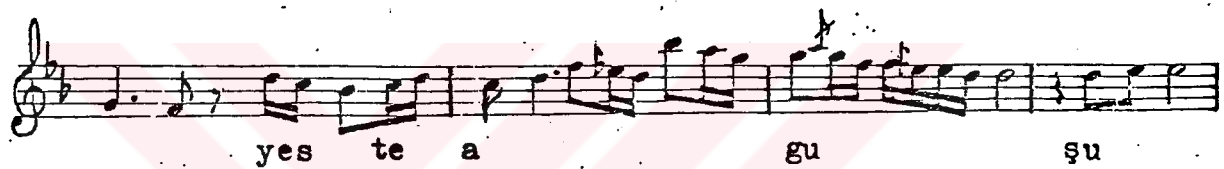
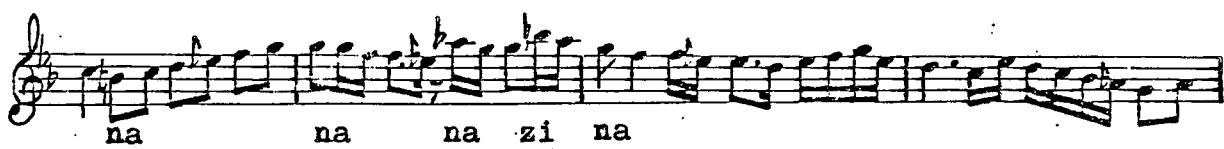


KÜRDİLİHİCAZKAR I.BESTE

ASDİK AĞA

Muhammes

Ah Mey le sa yan
ey ey gö nül nül
nül bi bir
Ah ver di a li lim
va va var sa
na öm rüm a nım a
man di lim
va va va
varsana ey ga



KÜRDİLİHİCAZKAR II.BESTE

ASDİK AĞA

Müj müj de ey dil

müj müj de ki bir

nev nev ci ci van

bul dum sa na ı ı vay

be li ya rim be li mi rim

ah ca na nım mi h ri ba nım yar

ya yar ah be li

şa hı men ah ey ca nım Bül bül bü

li na na na le len de

i gül za za rı

II. Beste'nin devamı



aş kım de de ri
dim vay be li ya rim be li
mi rim ah ca na nım mih ri
ba nım yar yar
yar ah be li şa him men ah eyca nım

ایکینجی بستر

مژده ای دل مژده که بر تو مبرانه بولدم سکا
جاده فدا قیلیمه بر روح روانه بولدم سکا
بلبل ناله دگر از اعظمم دیر ابرک
اشنه بر گل چیده لی غنیمه دهنه بولدم سکا

برنجی بستر

آه میده سارابه ای کوکل برور علیکم وار سکا
بیل اولقه مراد کونل نرالم وار سکا
آه موبانه نازیکه سارینه آغوشم کبی
برنجی مینیمه خوف لاهور و شالم وار سکا

KÜRDİLİHİCAZKAR YÜRÜK SEMAİ

ASDİK AĞA



Ah Ge tir ey sa ki ya gül çeh re bi raz
nuş e de lim gel S A Z AhGamı di
ri ne i ey ya mi fe ra

Yürük Semai'nin devamı



The image displays a musical score for the piece "Yürük Semai'nin devamı". It consists of ten staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written in Turkish and are placed below the corresponding musical notes. The lyrics are: "mus e de lim gel gel ey", "gel ey ser vü re van", "gel gel", "ey gon cã de hen SAZ Nazlıcana nım", "can sa na kur ban ah ka şı ke man nım", "ey şe hi dev ran ah a şıkinher dem", "hüs nü nehay ran SAZ Gel", "gel gel gel hay", "ra nin o lam gel SAZ Ah hu na le ye", and "baş la yalım Şev kigülru ru yi i le". The music is written in a continuous line across the staves, with various note values and rests. There are some decorative elements like slurs and ties. The paper has a light pinkish tint and a large, faint, stylized watermark in the center.

mus e de lim gel gel ey

gel ey ser vü re van

gel gel

ey gon cã de hen SAZ Nazlıcana nım

can sa na kur ban ah ka şı ke man nım

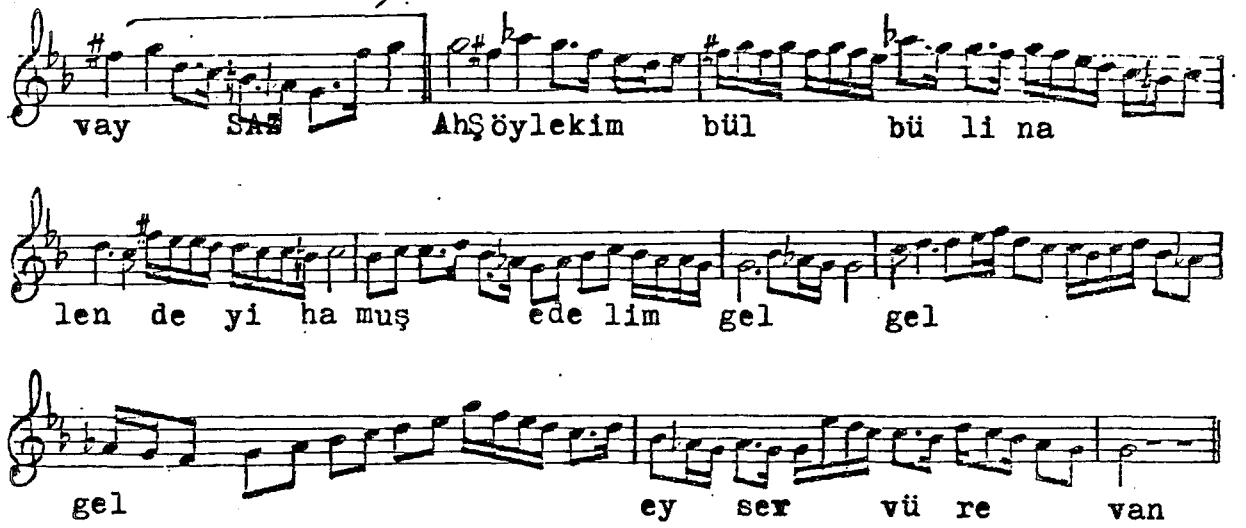
ey şe hi dev ran ah a şıkinher dem

hüs nü nehay ran SAZ Gel

gel gel gel hay

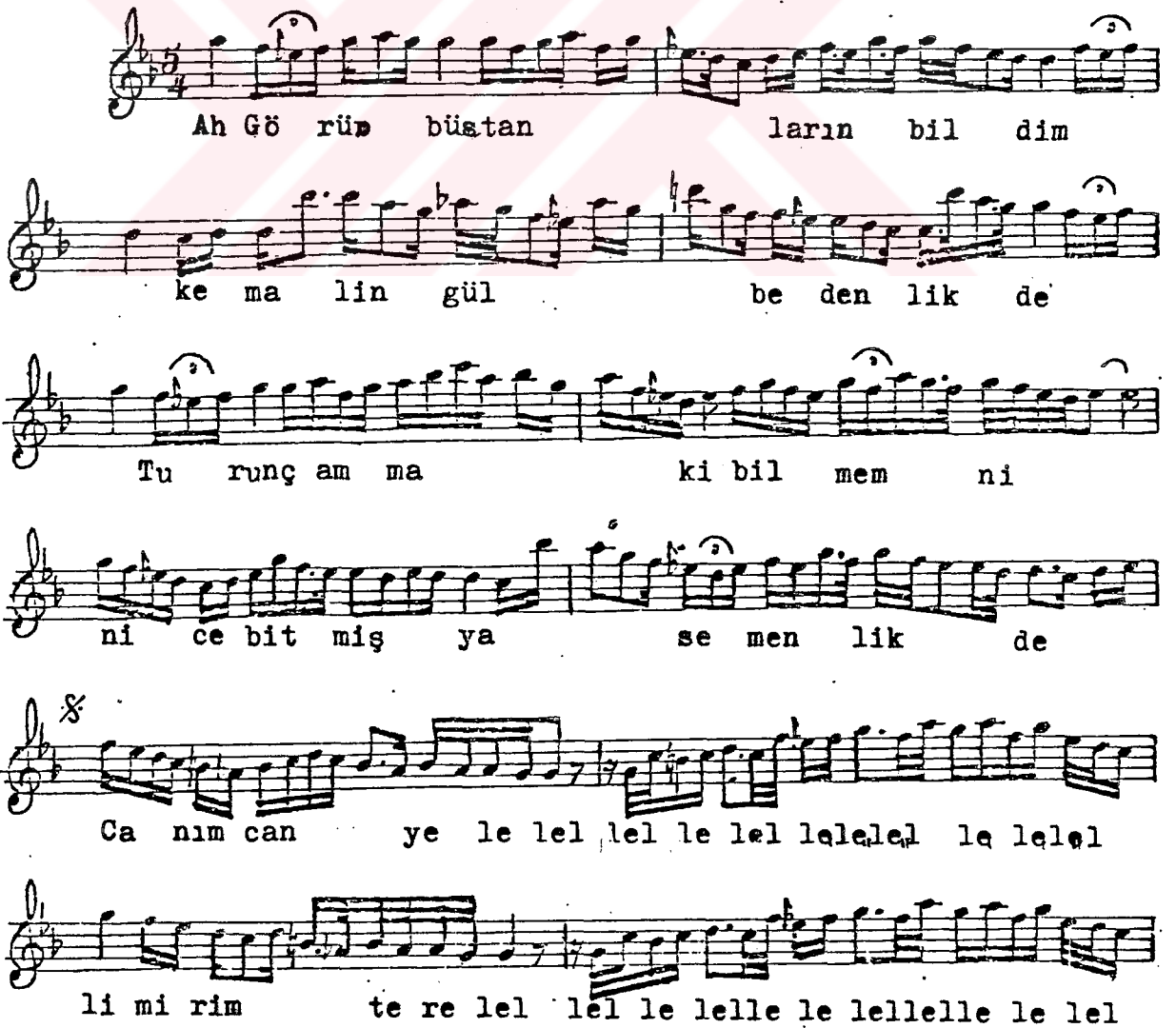
ra nin o lam gel SAZ Ah hu na le ye

baş la yalım Şev kigülru ru yi i le



KÜRDİLİHİCAZKAR AĞIR SEMAİ

ASDİK AĞA

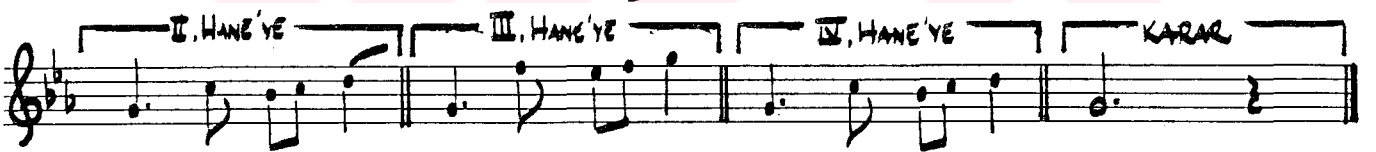


KÜRDİ' Lİ HICAZKÂR PEŞREVİ

I. HANE



Ş: MÜLÂZİME



II. HANE



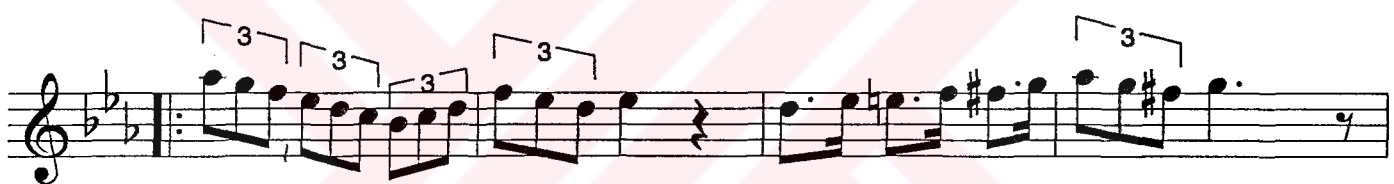
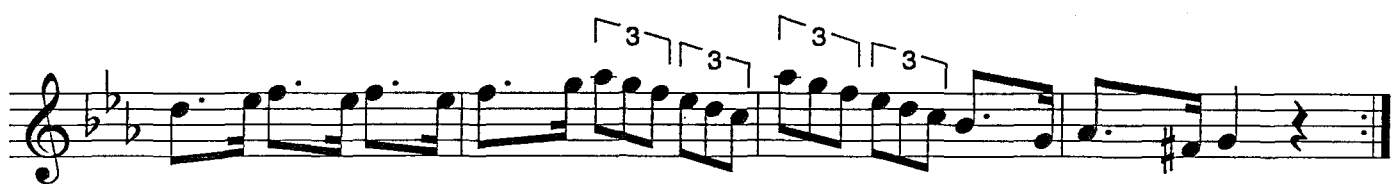
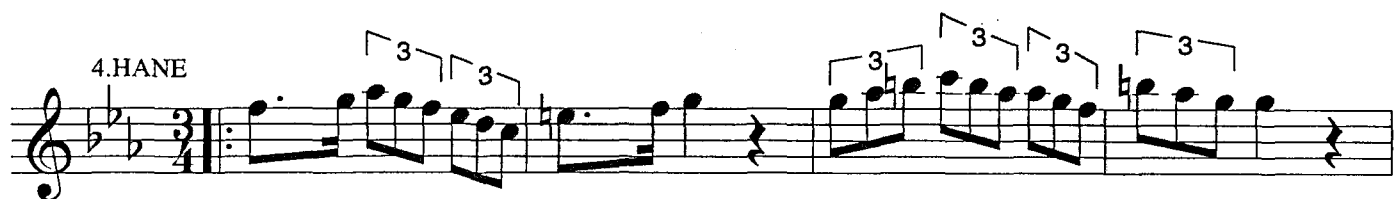


KÜRDİLİHİCÂZKÂR SAZ SEMAİ

AKSAK SEMAİ

Beste : TATYOS EF.

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 10/8. The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a 10/8 time signature. The second staff continues the melody. The third staff is marked with a fermata and the word "TESLİM" above it. The fourth staff begins with a first ending bracket labeled "1". The fifth staff begins with a second ending bracket labeled "2.HANE". The sixth staff begins with a third ending bracket labeled "3.HANE". The seventh staff concludes the piece. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals (sharps and flats) indicating specific intervals and phrasing.



KÜRDİLİHİCÂZKÂR ŞARKI

AKSAK

ŞEVKİ BEY

Harab ol du ye rim yur dum o ta

ğım Güzüm ya şı i le sön dü

o ca ğım Gö züm ya şı

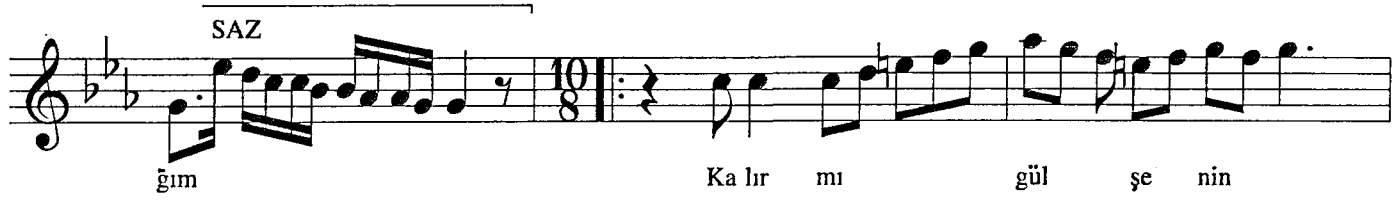
i le sön dü o ca ğım

Ka rar dı bah tı ma dön dü Çe ra

ğım ka rar dı bah tı ma dön dü

çe ra ğım Gü lüm sol du

yı kıl dı nah li ba ğım



KÜRDİLİHİCÂZKÂR BESTE

ZİNCİR

KANUNİ HACI ARİF BEY

Yar ne ka dar ya

ya re le di SAZ

gam

ze le rin SAZ

bak be de nim

Ah Ser vi na zım si ve ka

rım yak ma ca nım a

man gam ken ze di le rin me mes



bak
ken



be de nim hey ca nim
e de yim



Yar si ne ni



ac ki ya tıp



ken



ken di me mes



ken e de yim

KÜRDİLİHİCÂZKÂR ŞARKI

CURCUNA

Beste : BURSALI MIHRAN EF.

Eh li aş kın di lin

den ha ber dar ol

ma yan bil mez mez

Mu hab bet bir be la dır

ah gi rif tar ol

ma yan bil mez mez

Nağ me ye çık sa bül bül

nağ me kâr ol ma yan bil

SAZ KARAR

mez mez ARANAĞME

The musical score is written on four staves in B-flat major (two flats). The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. It contains a saz section (SAZ) and a karar section (KARAR). The saz section is marked with 'mez' and the karar section is marked with 'mez'. The karar section is followed by a double bar line and a repeat sign. The second staff continues the melody. The third staff continues the melody. The fourth staff ends with a double bar line. A large red 'X' watermark is visible in the background.

KÜRDİLİ-HİCÂZKÂR ŞARKI

(Mahrûm-ı şevkîm, rûhum pür-ahzân)

Rahmi Bey
(1865-1924)

sülû: Aksak

Mah rû mu şev..... kîm..... rû humpür
ah..... zân (SAZ..) Me' yû si aş..... kîm
.... cû çâ..... rî hic..... rân (SAZ ...)
Hâ lîm... pe rî..... şân :..... ak lîm..... pe
rî..... şân.... Gön lüm pe rî..... şân.....
..... öm rûm pe rî..... şân (SAZ ..
Yâ dî..... mu hab bet gir yân..... gi
rî..... zân (SAZ ...) Pey mî nî vus..... lat.....
nâ lân pe şî mân (SAZ ...
KARAR
ri şan.....
P. Sidki

KÜRDİLİHİCAZKÂR
(şarkı)

SELÂNİKLİ AHMET BEY
(1869 - 1928)

AKSAK
(144)

Ti ri ni ge hin

aç tı ci ger gâ hı ma yâ

re - sâz - re - sâz -

Lok mæn bu la maz

gay rı be nim der

der der di ne ça

re - sâz - re - sâz -

Şim den gerü â

lem a cı sin bu di li za

re - sâz - re - sâz -



TİR-İ NİGEHİN AÇTI CİĞERGÂHIMA YARE
LOKMAN BULAMAZ GAYRİ BENİM DERDİME ÇÂRE
ŞİMDENGERÜ ÂLEM ACISIN BU DİL-İ ZÂRE
LOKMAN BULAMAZ GAYRİ BENİM DERDİME ÇARE

Vezin: MEF'ÛLÜ MEFÂÎLÜ MEFÂÎLÜ FEÛLÜN

Tir-i nigh : BAKIŞIN OKU
Ciğergâh : GÖNÜL
Yâre : YARA
Lokman : İSLÂM MİTOLOJİSİNDE BÜYÜK BİR DOKTOR VE HAKİM
Gayri : ARTIK BUNDAN BÖYLE
Şimdengerü : BUNDAN SONRA
Âlem : DÜNYA HERKES
Dil-i zar : İNLEYEN , AĞLAYAN GÖNÜL

Sengin
Semâî

KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

"Bir kendi gibi zâlimi sevmiş yanıyormuş"

Lem'î Atlı
(1869 - 1945)

Bir kendi gi bi za li mi sev - miş ya nı yor
muş (Saz) muş (Saz)
Duydum ki be ni şim di ve fa sız a nı yor
muş (Saz) muş (Saz)
Kal bimgi bi fer yad e di yor sız la nı yor
muş Kal bimgi bi fer yad e di yor
sız la nı yor muş (Saz)
Duydum ki be ni şim di ve fa sız a nı yor
muş (Saz) muş

Bir kendi gibi zâlimi sevmiş yanıyormuş
Duydum ki beni şimdi vefâsız anıyormuş
Kalbim gibi feryâd ediyor sızlanıyormuş
Duydum ki beni şimdi vefâsız anıyormuş

KÜRDİLİHİCAZKÂR PEŞREV

Muhammes

Tanbūrî Cemîl Bey
(1871 - 1916)



5. line

4. line

(4. Hane taksim tavrında çalınmalıdır.)

KÜRDÎLÎHÎCAZKÂR ŞARKI

"Derdin ne ise saklama mahrem olayım ben"

Nasib'in
Mehmed Yürü
(1882-1953)

Der din ne i se sak la ma mah
rem o la yım ben (Saz)
ben (Saz)
Cür müm ne i se söy le de mah
Bir ker re gö rüp gül dü gü nü
kûm ka la yım ben ben (Saz)
şa do la yım ben ben son (Saz)
Aç kal bi ni dök der di ni tah
fi fi e lem et (Saz)
Gül dür me ye cek sen de be ni
gül gü ze lim sen (Saz)

Derdin ne ise saklama mahrem olayım ben

Cürmüm ne ise söyle de mahkûm kalayım ben

Aç kalbini dök derdini tahfî-i elem et

Güldürmeyeceksen de beni gül güzelim sen

Bir kerre görüp güldüğünü şâd olayım ben

Bâdî NEDÎM BEY

Değiştirme işaretlerinin AREL sistemi ile belirlenmesinin dışında, bestekârın el yazısı notadan aynen yazılmıştır.

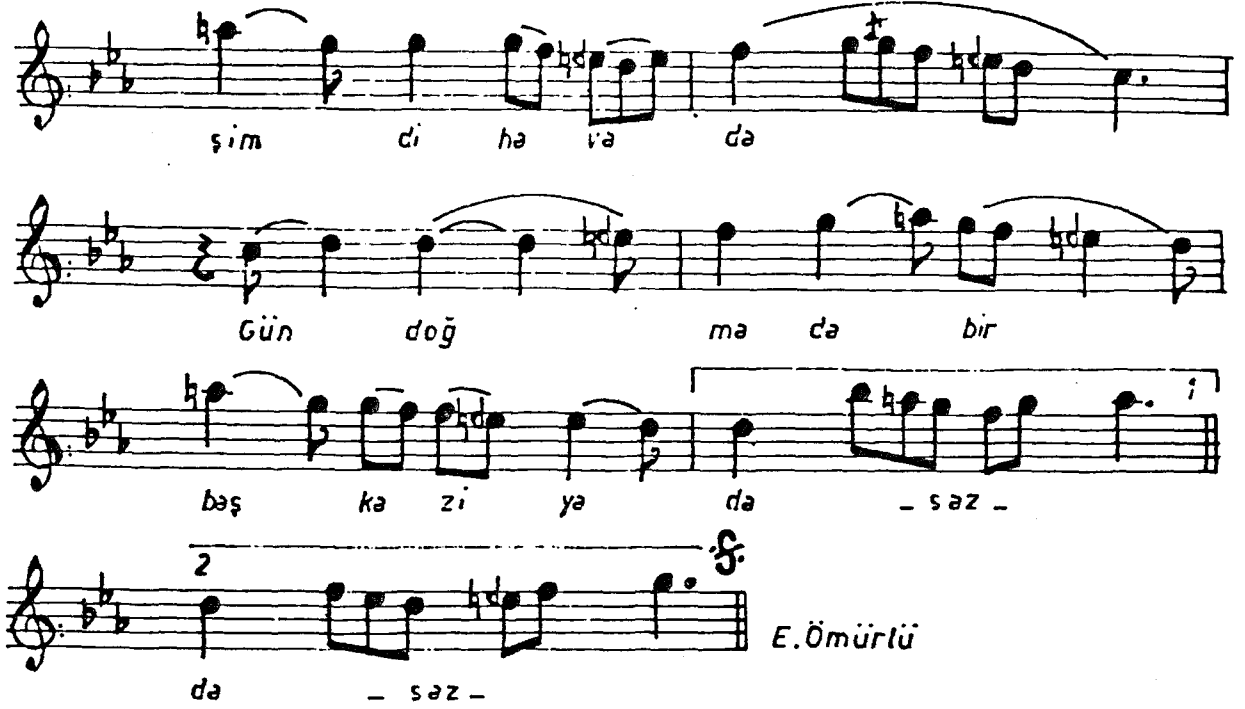
(Notasayın NEVZAD SÜMER'den)

CURCUNA
(♩=200)

KÜRDİLİHICAZKÂR
(şarkı)

SUPHİZİYA ÖZBEKKAN
(1887-1966)

Bir gam lı ha za
nin se he rin de
is ra ra ne ha
cet yil ne bül bül -səz-
bül -səz- Bil
kal bi mi zin bah ce le rin
de can ver
di se nin söy le di ğin
gül -səz- gül -səz-
Səv rul ma da gül



BİR GAMLI HAZÂNIN SEHERİNDE
İSRARA NE HÂCET YİNE BÜLBÜL
BİL KALBİMİZİN BAĞÇELERİNDE
CAN VERDİ SENİN SÖYLEDİĞİN GÜL

SAVRULMADA GÜL ŞİMDİ HAVÂDA
GÜN DOĞMADA BİR BAŞKA ZİYADA
BİL KALBİMİZİN BAĞÇELERİNDE
CAN VERDİ SENİN SÖYLEDİĞİN GÜL

VeZin MEF'ÜLÜ MEFÂİLÜ FEÜLÜN

Gam-	KEDER ÜZÜNTÜ TASA
İhazen	SONBAHAR
Seher	SABAH TAN YERİNİN AĞARMAYA BAŞLADIĞI ZAMAN
İsrâr	ZORLAMA , DİRETME
Hâcet	İHTİYAC , LÜZUM , ZARÛRET , DİLEK
Ziyâ	İŞİK , PARILTI , AYDINLIK

Aksak

KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

Selâhaddin Pınar
(1902-1960)

"Ne gelen var, ne haber var, gün uzun yollar uzak"

Ne ge len var ne ha ber var
gü nü zun yol lar u zak (Saz
Bek le dim kaç böy ge ce ler böy şam
Bek le dim kaç böy ge ce ler böy şam
le i çim siz la ya rak (Saz
le i çim siz la ya rak (Saz
) Bek le dim kaç böy ge ce ler böy şam
le i çim siz la ya rak Saz
le i çim siz la ya rak **SON**
Ay dan im dad di le dim gök
le re aç dım e li mi (Saz
) Ay dan im dad di le dim gök
le re aç dım e li mi (Saz

Ne gelen var, ne haber var, gün uzun yollar uzak
Bekledim kaç geceler böyle içim sızlayarak
Aydan imdad diledim göklere açdım elimi
Bekledim böyle her akşam yüreğim sızlayarak

Zekâî CANKARDAŞ

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMAN T.A.Ş. MERKEZİ

ÖZGEÇMİŞ

1971 yılında İstanbul'da doğdu. 1982 yılında Konservatuar Sınavı'nı kazanarak, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı Çalgı Eğitim Bölümü'ne girdi. 1992 yılında, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı Çalgı Eğitim Yüksek Bölümü'nden mezun oldu. Aynı yıl İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün açmış olduğu sınavı kazanarak, yüksek lisans eğitimine başladı.

1992 yılından beri, TRT İstanbul Radyosu'nda ney sanatçısı olarak görev yapmaktadır.

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ